

# PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 31 numéro 1 • printemps 2003

## LA TRANSPOSITION GÉNÉRIQUE



..... LA TRANSPOSITION GÉNÉRIQUE Yves Baudelle Bruno Blanckeman Luc Bonenfant  
Denise Cliche Christianne Clough Robert Dion Frances Fortier Madeleine Frédéric Christiane Kègle  
Irène Langlet Andrée Mercier Isabelle Tremblay ..... ICONOGRAPHIE Louise Robert

**PROTÉE** paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche (Fonds institutionnel de recherches), le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur : François Ouellet. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.  
Conseiller à l'informatique : Jacques-B. Bouchard. Secrétaire : Joanne Tremblay.

Responsables du présent dossier : Frances Fortier et Richard Saint-Gelais.  
Page couverture : Louise Robert, N° 702, 1998. Huile, collage, crayons sur papier de rebut, 50 x 53cm. Collection Sandrine Mats, Paris.

#### Comité de rédaction :

Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski  
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal  
Lucie HOTTE, Université d'Ottawa  
François OUELLET, Université du Québec à Chicoutimi  
Marilyn RANDALL, University of Western Ontario  
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal  
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal  
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi

#### Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)  
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique  
Louise MILOT, Université du Québec

#### Comité de lecture\* :

Jacques BACHAND, Université du Québec  
Donald BRUCE, University of Alberta  
Robert DION, Université du Québec à Montréal  
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi  
Gilbert LAROCHELLE, Université du Québec à Chicoutimi  
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal  
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal  
Joseph MELANÇON, Université Laval  
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi  
Lucie ROY, Université Laval  
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal  
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal  
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

\* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

ABONNEMENT (3 NUMÉROS/ANNÉE) (VERSION IMPRIMÉE OU CÉDÉROM ANNUEL)		VENTE AU NUMÉRO (VERSION IMPRIMÉE)	
INDIVIDUEL	INSTITUTIONNEL	INDIVIDUELLE	INSTITUTIONNELLE
Canada : 33,35\$ (17,25\$ pour les étudiants)	Canada : 39,10\$ États-Unis : 44\$ Autres pays : 49\$	Canada : 12,94\$ (6,90\$ pour les étudiants*) États-Unis : 13,25\$ Autres pays : 14,25\$	Canada : 17,25\$ États-Unis : 17\$ Autres pays : 19\$
États-Unis : 34\$ Autres pays : 39\$		* le tarif étudiant n'est pas appliqué en kiosque	
Mode de paiement : chèque (tiré sur une banque canadienne) ou mandat-poste libellés en dollars canadiens. TPS et TVQ incluses pour la vente au Canada.			

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.  
Adresse électronique : protee@uqac.ca. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec, G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4246.  
PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication.  
PROTÉE est indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique.  
L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie Transcontinental Québec.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979  
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada

ISSN-0300-3523

## LA TRANSPOSITION GÉNÉRIQUE

**Présentation** / *Frances Fortier et Richard Saint-Gelais* 4

DU ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE :  
problèmes de la transposition fictionnelle / *Yves Baudelle* 7

ALOYSIUS BERTRAND : LA VOLONTÉ DE TRANSPOSITION / *Luc Bonenfant* 27

LA TRANSPOSITION GÉNÉRIQUE À L'ŒUVRE dans *Scènes d'enfants* de N. Chaurette et  
*Le Dernier Délire permis* de J.-F. Messier / *Denise Cliche, Andrée Mercier, Isabelle Tremblay* 37

PÉCULAT BIOGRAPHIQUE ET ENCHEVÊTREMENT GÉNÉRIQUE :  
*Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* / *Robert Dion et Frances Fortier* 51

LOUISE ROBERT / *présentée par Gilles Daigneault* 65

HYBRIDATION ET TRANSPOSITION CHEZ BLAISE CENDRARS :  
de *J'ai tué* à *La Main coupée* / *Madeleine Frédéric* 71

COMPLEXITÉ DU RÉCIT, MODULATIONS GÉNÉRIQUES :  
*L'Hiver de force* de Réjean Ducharme / *Christiane Kègle*  
avec la collaboration de *Christianne Clough* 81

VIOLENCE DU RÉCIT, VIOLENCE DU THÉÂTRE :  
*la Médée* de Heiner Müller / *Irène Langlet* 93

LA TRANSPOSITION DANS LA TRANSPOSITION :  
*les Petits Traités* de Pascal Quignard / *Bruno Blanckeman* 101

RÉSUMÉS / ABSTRACTS 116

NOTICES BIOGRAPHIQUES 118



# LA TRANSPOSITION GÉNÉRIQUE

FRANCES FORTIER  
RICHARD SAINT-GELAIS

**L**e regain d'intérêt pour la question des genres, loin d'aboutir à de nouvelles typologies, a plutôt mis en évidence le caractère instable de leurs frontières, ce qui ne saurait guère surprendre à notre époque où les genres littéraires se situent dans un rapport dynamique d'interaction souvent aussi problématique qu'intense. Nul doute que cette interaction s'observe de manière particulièrement nette à travers les cas – nombreux – d'hybridation, c'est-à-dire la coprésence de plusieurs genres dans une même œuvre; par là, la théorie actuelle des genres débouche, à travers des notions aujourd'hui en vogue comme le mélange ou l'hétérogène, sur des dimensions culturelles et sociales majeures de notre époque.

Ce dossier veut montrer l'efficacité d'un *autre* phénomène – la transposition – susceptible de rendre compte d'une forme spécifique de relation intergénérique. Tous les phénomènes intergénériques ne se réduisent pas à un processus d'hybridation, que celui-ci soit entendu comme juxtaposition de fragments génériquement hétérogènes ou comme combinaison de deux réglages génériques agissant conjointement. Plusieurs textes semblent en effet opérer plutôt par reprise de traits génériques caractéristiques d'un genre donné dans des œuvres où ils semblent plus inattendus. Par exemple, la transposition peut correspondre soit à un changement de registre (pensons ici à l'ouvrage de Biron et Popovic, *Le livre dont vous êtes l'intellectuel*, qui pervertit le modèle générique des « Livres dont vous êtes le héros », transposant une forme ludique dans un registre savant), soit à un changement de domaine de validité (intrusion de la fiction dans le biographique, par exemple), soit encore à une permutation d'éléments prototypiques qui produit un effet d'étrangeté à l'intérieur d'un genre (l'autobiographie à la troisième personne).

Envisagée ici comme un instrument herméneutique, la transposition montre que l'on a moins affaire à une indécision des frontières génériques qu'à des pratiques textuelles qui instaurent une relation dynamique entre des modèles génériques reconnaissables. Au-delà de la variété des œuvres et des paramètres étudiés, c'est donc à une meilleure compréhension des relations intergénériques et des rapports entre textes, lecture et genre que les collaborateurs nous convient.

En ouverture, l'article d'Yves Baudelle met en perspective et discute des diverses acceptions qu'autorise la notion de transposition et ses déclinaisons variables, de la transmodalisation intermodale à la translation, de la transposition pragmatique à la transdiégétisation. Comment penser la question lorsqu'on tente de l'élargir à sa dimension fictionnelle? L'exemple du roman autobiographique, et de la controverse qu'il suscite en regard de l'autofiction, sert ici à interroger l'intrusion du biographique dans la fiction. Genre par excellence où « s'exercent les processus de transfert fictionnel des données de l'existence », il permet de prendre en écharpe tant les attitudes lectorales que les (dé)cloisonnements génériques et de montrer que la zone d'incertitude qui perdure ressortit à une dynamique où jouent toutes les nuances de dégradés de l'illusion référentielle. La « ligne de barbelés entre la fiction et la non-fiction » est-elle aussi infranchissable que celle qui, un temps, départageait la poésie de la prose?

Si diverses formes d'hybridation entre prose et poésie coexistent aujourd'hui et, sans constituer une norme, appartiennent pleinement au paysage littéraire contemporain, il n'en a évidemment pas toujours été ainsi : l'idée de « mélanger » prose et poésie a longtemps provoqué une déstabilisation de l'une des principales lignes de partage du champ générique. Luc Bonenfant examine ce qui est sans contredit l'épisode décisif de cette histoire, soit l'invention, par Aloysius Bertrand, du poème en prose. Celui-ci, selon Bonenfant, reposerait sur une double transposition, modale et générique : le poème en prose résulte d'opérations formelles (blancs typographiques, récurrences anaphoriques), sans s'y réduire puisque ces techniques sont mises en œuvre en vue de produire « un texte en prose fonctionnant sur le mode de l'implicite et de la suggestion que l'on connaît à la poésie ». Cet élargissement de la notion de transposition au niveau modal, qui se vérifie aussi bien sur le plan exogène (du fait que le poème en prose se donne aussi des modèles extra-littéraires, picturaux et musicaux), amène au bout du compte à s'interroger sur la vectorialité du transfert : s'agit-il d'aller de la poésie vers la prose, ou de celle-ci vers celle-là ?

Cette question de la vectorialité sous-tend implicitement l'étude que Denise Cliche, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay consacrent à deux œuvres québécoises récentes, le récit *Scènes d'enfants* de Normand Chaurette et la pièce *Le Dernier Délire permis* de J.-F. Messier. Le regroupement de ces deux œuvres fait apparaître une manière de chiasme : le récit de Chaurette se voit forcé d'inclure, en abyme, une pièce de théâtre (laquelle, comme dans *Hamlet*, joue un rôle majeur dans l'intrigue), mais celle-ci se voit en retour contaminée par le récit puisque les extraits qui en sont donnés apparaissent sous une forme narrative. Inversement, la pièce de Messier se voit envahie par le romanesque, aussi bien dans son paratexte que dans sa diégèse, où, encore une fois, se produit un enchâssement : un « niveau roman », centré autour de la lecture d'un récit, intègre un « niveau théâtre » qui met ce dernier en scène. Chaque fois, c'est le potentiel critique de la transposition qui est mis en lumière : le récit de Chaurette peut être vu comme une méditation ironique sur l'écriture et le statut de l'auteur dramatique (et du théâtre lui-même) ; la pièce de Messier, en plus d'une transposition burlesque de *Dom Juan*, s'achève par une libération du « niveau théâtre » dont les personnages finissent par s'émanciper du récit qui leur a donné naissance.

Si les cas de transposition considérés jusqu'ici frappent par leur côté spectaculaire, on n'en conclura pas pour autant que le phénomène opère toujours de manière aussi ostensible. Le cas des *Derniers Jours d'Emmanuel Kant*, de Thomas de Quincey, dont Robert Dion et Frances Fortier retracent les péripéties éditoriales et critiques, le montre bien. Si une biographie littéraire tend ici à se changer en biographie imaginaire, c'est par l'effet de la seule – mais décisive – adjonction de notes, par l'« auteur » De Quincey, à un récit antérieur que ce faisant il module passablement, mais par la bande en quelque sorte. Ce cas permet par ailleurs d'observer une nouvelle facette de la transposition, celle qui s'effectue sur le plan des registres et non des genres : il s'agit toujours d'une biographie, dont la teneur n'est d'ailleurs pas modifiée, mais dont une série d'annotations ironiques trafiquent et déstabilisent le statut, du sérieux au ludique et peut-être du factuel au fictionnel. Quel est, dès lors, l'agent de cette transposition ? L'analyse de la réception critique suggère que De Quincey a mis en place un dispositif éminemment ambigu, mais dont les critiques feront une œuvre de l'auteur anglais et de part en part typique de sa « manière ». La transposition, dans ces conditions, ne serait-elle pas tributaire de la lecture autant (si ce n'est davantage) que de l'écriture ?

On aura compris que la transposition ne se réduit pas à une panoplie de procédés qui permettraient de l'identifier à coup sûr ; on admettra sans peine, partant, que sa distinction d'avec le phénomène largement plus connu de l'*hybridation* générique n'est pas toujours aisée. Deux récits du même auteur et portant sur les mêmes événements – *J'ai tué* et *La Main coupée*, de Blaise Cendrars – fournissent à Madeleine Frédéric l'occasion d'aborder

ce problème délicat : écrits à une trentaine d'années d'intervalle, ces textes semblent bien relever, pour l'un de la transposition (le récit de guerre y subit l'interférence visible de chansons de marches et d'envolées poétiques), pour l'autre de l'hybridation (notamment du fait qu'à la métaphore, plus « traditionnellement », succède la comparaison, qui maintient en coprésence le réel et les éléments figurés ; ce diagnostic stylistique est confirmé par l'emploi de la juxtaposition de blocs génériquement distincts dans le second récit). Quittant un instant le domaine générique, on pourrait se demander si, « réécrivant » 28 ans plus tard *J'ai tué*, Cendrars n'aurait pas « transposé » – selon une manière d'amendement – son premier récit.

Suffit-il, pour ranger une œuvre sous la catégorie de la transposition, qu'elle opère un transfert déstabilisant entre deux plans, quels qu'en soient la nature et le statut ? C'est la question que pose, dans sa démarche même, l'analyse de *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme proposée par Christiane Kègle en collaboration avec Christianne Clough. Procédant selon une « écoute flottante » qui recourt aussi bien à la psychanalyse qu'à la sociocritique et à la théorie de l'énonciation, cet article lie le récit, ce genre instable et ambivalent qui se maintient dans les parages du roman, au processus même de la transposition, plus précisément celle « d'un même phénomène dans toutes ses composantes historique, sociologique, anthropologique et culturelle » – sans oublier les dimensions psychologique et psychanalytique. L'enjeu, on le voit, n'est pas mince et on mesure du coup l'ampleur que peut prendre la transposition.

Plus modestement, Irène Langlet s'interroge sur les modalités du récit au théâtre ; notant d'abord son statut précaire – le récit sur scène devant s'accommoder d'un genre fondé sur le dialogue, et inversement –, elle se penche ensuite sur une œuvre qui exacerbe les problèmes de cette insertion, celle du dramaturge Heiner Müller. Tournant le dos à une intégration lisse, Müller fait résolument violence au théâtre, soit en gommant les marques d'énonciation dans des textes dramatiques privés de didascalies, soit en conférant à la seule parole les pouvoirs pragmatiques d'instaurer des états de choses (ici, les actions de la magicienne Médée) ; le coup porté au théâtre en général se double ici d'une intervention critique face au théâtre didactique à la Brecht.

À travers l'étude détaillée des *Petits traités* de Pascal Quignard, Bruno Blanckeman montre que le traité, genre apparemment désuet, est moins déstabilisé que régénéré par l'irruption en son sein de traits génériques du récit, de l'autobiographie et de la prose poétique. Deux démarches conjointes – l'une narrative, qualifiée de transposition majeure, l'autre poétique – sont distinguées sur la foi de paramètres précis : les effets de gradation, de prolifération, de superposition, entre autres, transposent littéralement l'argumentaire en fiction, tout comme les divers degrés d'insertion métaphorique (expressive, équilibrante ou générative) appellent le déploiement des idées, amplifiant de fait la dynamique de la connaissance ouverte caractéristique du traité. La transposition apparaît ainsi comme un « phénomène de compétition intergénérique qui crée, dans chaque traité, une zone de turbulence organique sans obérer de façon décisive l'identité du genre investi ».

Si la variété des études ici retenues montre que la transposition peut investir les genres les plus divers, elle illustre aussi la diversité des perspectives théoriques susceptibles de l'éclairer : générique bien sûr, mais aussi sémiotique, stylistique, linguistique, historique, pragmatique... Ce qui, dans un genre (et pas seulement dans un texte), bouge sous l'effet d'une intervention extérieure, oblige par le fait même les chercheurs à saisir dans leur multiplicité les aspects textuels ou discursifs qui s'en trouvent affectés. Par là même, la transposition mérite une place, aux côtés de phénomènes mieux connus comme l'hybridation ou le métissage, dans notre réflexion sur les genres et leurs rapports assurément complexes et mobiles.

# DU ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE : PROBLÈMES DE LA TRANSPOSITION FICTIONNELLE

YVES BAUELLE

Au terme de leur ouvrage collectif paru en mars 2001, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, où ils montrent la présente instabilité des frontières entre les genres et invitent dès lors, non pas à élaborer de nouvelles typologies, mais à décrire la dynamique de ces relations intergénériques, Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert proposent un modèle qui distingue trois types de processus parmi ces multiples phénomènes d'interaction générique : la *différenciation*, l'*hybridation* et la *transposition*. Ce premier travail ayant surtout porté sur cette « combinatoire » ou ce « métissage » qui définit l'hybridation, tenue pour l'une des caractéristiques majeures de la littérature contemporaine, il s'est alors agi d'étudier de plus près le processus dit de transposition, défini comme « la reprise de traits génériques caractéristiques d'un genre donné dans des œuvres où ils semblent plus inattendus » (2001b : 353-354) : tel est donc l'objet de cette livraison de *Protée*. Or, entre-temps avait paru à Lille, dans la *Revue des Sciences Humaines*, un article où je tâchais d'esquisser une « poétique de la transposition » (2001). Il a alors paru intéressant de confronter nos points de vue sur le sujet, mais sommes-nous bien sûrs, sous le même vocable, de parler de la même chose ? Indépendamment de ses divers emplois dans différents champs du savoir (musique, mathématiques, imprimerie, photographie...), et pour s'en tenir aux seules études littéraires, ce terme de *transposition* est loin d'être univoque. Dans tous les cas, cependant, l'idée est celle d'un *transfert d'un plan à un autre*, ce passage d'un domaine à un autre impliquant généralement une modification des éléments déplacés. Ainsi définie à la fois comme un emprunt<sup>1</sup> et un écart (Ricœur, 1985 : 26-27), la transposition peut désigner, selon les points de vue :

1. Pour la *rhétorique* : Un transfert tropologique (métaphore, métonymie...). Cf. Aristote (1952 : 1457b), Genette (1992 : 41-42), Ricœur (1985 : 24), Durand (1992 : 484).
2. Pour la *poétique* :
  - a) Un changement de mode, c'est-à-dire de médium : adaptation scénique ou cinématographique d'un roman, transformation d'une comédie en opéra (Rousset, 1990 : 129), « transposition de l'iconique au verbal » (*ibid.* : 153-188)<sup>2</sup>. Genette désigne ce type de « transposition » sous le nom de « transmodalisation intermodale » (1982 : 396, 404) ;

b) le passage d'un genre à un autre: – soit globalement, telle la réécriture des chansons de geste en romans de chevalerie, ou de l'*Odyssée* en roman (Joyce); – soit partiellement, l'autobiographie à la troisième personne, par exemple, reprenant un procédé en principe<sup>3</sup> réservé au roman et à la biographie<sup>4</sup>;

c) des changements de registre (de tonalité), «du savant au ludique, du comique au tragique, etc.» (Dion, Fortier et Haghebaert, 2001b: 354; cf. Bergson, 1947: 91-98 et Genette, 1999: 279-280);

d) toutes sortes de transformations formelles et thématiques d'un texte à l'autre (Genette, 1992)<sup>5</sup>, notamment:

- les déplacements du théâtre de l'action<sup>6</sup> ou *translation* (*ibid.*: 292, 432; Flaubert, 1922-1925: vol. II, 112);

- les changements d'époque; Genette appelle *transposition diégétique* ou *transdiégétisation* (1992: 420) ces glissements spatio-temporels;

- la modification des événements, dite *transposition pragmatique* (*ibid.*: 418).

3. Pour la *théorie de la fiction*: le glissement d'un domaine de validité à un autre, notamment le fait de passer du plan de l'existence à son expression (Cohn parle de «transposition de l'expérience dans le langage» [2001: 54]) ou d'un *monde* à un autre (au sens où les philosophes, depuis Leibniz, puis les logiciens opposent le monde réel aux mondes possibles), soit, pour l'essentiel: – l'insertion de la fiction dans la non-fiction; – le transfert du non-fictif dans la fiction.

Cette dernière conception de la transposition, notons-le, n'est pas réservée aux théoriciens de la fiction. C'est en effet l'un des usages les plus communs du terme de *transposition* que de référer à l'introduction de données référentielles dans les textes fictionnels. À l'instar de Céline – «Transposez ou c'est la mort!» (préface à *Guignol's band I*) –, le verbe *transposer*, surtout employé absolument, désigne le plus souvent sous la plume des écrivains eux-mêmes le processus par lequel ils font entrer dans leurs fictions des éléments tirés de la réalité et en particulier de leur vécu, avec les inévitables transformations qu'implique ce transfert (L. Daudet, 1923; Mauriac, 1984: 152;

Green, 1975: 1074 et 1081, 1977: 127; Aragon, 1973: 72, 1972: 88; Malraux, 1976: 74; Robbe-Grillet, 1984: 194; Doubrovsky, 1988: 73). Cette acception du mot *transposition* n'étant pas moins courante chez les critiques, à toutes époques (de Fallois, 1973: 50; Tadié, 1971: 17; Nettelbeck, 1976; Mercier, 1984: 1584; Godard, 1985; Puech, 1985: 299; Lejeune, 1986: 60; Kristeva, 1994: 126-127), que dans la langue (le dictionnaire lui consacre une entrée propre<sup>7</sup>), surtout dans l'expression «transposition romanesque», c'est dans ce sens-là que j'ai proposé une «poétique de la transposition» qui entend décrire les processus d'inscription de soi et les transmutations du matériau empirique à l'œuvre dans l'écriture romanesque (2001). Cette transposition conçue comme le transfert de données référentielles, en particulier autobiographiques, dans l'univers du roman, n'est générique qu'en second lieu, car il s'agit d'étudier comment on passe d'un monde à un autre (du monde référentiel au monde fictionnel) plutôt que d'un genre à un autre. Dans ses recherches sur la dynamique intergénérique, l'équipe du Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) intègre toutefois cette version de la transposition comme «changement de domaine de validité», pour citer Fortier et Saint-Gelais, qui en donnent comme exemple l'«intrusion de la fiction dans le biographique» (2002)<sup>8</sup>. Pour rapprocher davantage encore nos points de vue, je me propose ici de revenir sur cette question générale de la transposition du vécu dans le roman en l'abordant sous un angle générique. Mon propos portera moins sur l'intrusion du fictif dans le biographique, dossier désormais fort bien documenté, que sur le processus inverse: l'intrusion du biographique<sup>9</sup> dans la fiction. Face à la présente hégémonie (au moins dans le discours universitaire) de l'autofiction, genre exemplaire de la dérive du biographique vers la fiction, je m'emploierai donc à réhabiliter la notion symétrique de roman autobiographique, à laquelle on a voulu ces derniers temps nier toute pertinence. Où l'on verra que le privilège critique présentement accordé à l'autofiction, loin de se réduire à un débat terminologique, relève d'un fictionnalisme qui se refuse à penser l'hybridité du roman: entendons par là,



non sa polyphonie ou son impureté générique – le roman comme «dépotoir» de tous les autres genres (Quignard, 1990:72), héritier de la satire ménippée, etc. –, toutes choses bien connues depuis Bakhtine (1970 et 1978), mais l'hybridité ontologique de toute fiction, à cheval entre deux mondes.

#### FICTION/NON-FICTION: LA POLITIQUE DES BARBELÉS

Ce n'est pas un hasard si cette notion d'hybridité se retrouve au cœur des recherches sur la transposition, que l'on ait en vue les relations intergénériques ou la question des rapports de la fiction au réel. Dans les deux cas, en effet, nous sommes en présence de frontières dont il s'agit de savoir si elles peuvent être franchies, et à quelles conditions. La métaphore biologique de l'hybridité des styles ou des genres, qui date des Romantiques (Hugo, 1976:219), suggère un accouplement contre nature, un croisement qui passe outre la barrière des espèces. Si la génétique informe ainsi la réflexion générique, l'image des frontières s'entend aussi plus littéralement, avec ses connotations territoriales. L'un des traits les plus saillants du postmodernisme, admet-on désormais, est d'abolir les frontières entre les discours, d'effacer en particulier la démarcation entre le littéraire et le non-littéraire (Lüsebrink, 2001: 117; Paterson, 2001: 87), dessinant ainsi un «espace ouvert» (Dion, Fortier et Haghebaert, 2001b: 355). Mais cet *openfield* offert à notre liberté de mouvement n'agréé pas à tous et il faut compter avec l'administration des douanes. Le dernier ouvrage de Dorrit Cohn, qui montre toute l'actualité du problème, a ainsi pour but, au nom de la poétique, de rétablir les frontières (entre les genres, les discours, le fictionnel et le non fictionnel) que les postmodernes «ont eu la prétention d'effacer» (2001: 8)<sup>10</sup>. Aux rhétoriciens et autres poéticiens soucieux de délimitations claires, il arrive alors de parler de «fraude» ou de «contrebande», même si c'est parfois ironiquement (Darrieussecq, 1996: 372)<sup>11</sup>. Tandis que Lejeune va jusqu'à se caricaturer en «garde champêtre vérifiant des papiers d'identité» (1986:69), dans *Fiction et Diction*, dont tout l'effort vise à circonscrire les champs respectifs du fictif (fiction) et du non fictif (diction), du littéraire et du non-littéraire, Genette

écrit quant à lui que les «fausses autofictions [...] ne sont "fictions" que pour la douane» (1991:86-87).

Ces métaphores filées ne sont pas si anodines qu'elles en ont l'air. Pavel, lui-même immigré roumain en France puis aux États-Unis, combine – non sans provocation – l'image du métissage et celle des barrières frontalières pour caractériser sous les noms de *ségrégationniste* et d'*intégrationniste* deux positions critiques antinomiques relativement à la question générale de la référentialité de la fiction. Pavel est résolument intégrationniste: il n'y a pas pour lui de frontière infranchissable entre la fiction et la non-fiction. Dans *La Comédie humaine*, par exemple, on croise des personnages dont chacun sait bien qu'ils ont existé: Benjamin Constant, Louis XVIII, Napoléon..., transfuges du monde réel que Pavel (1988:41), après Parsons (1980), appelle justement des *migrants*, par opposition aux *autochtones*, qui sont chez eux dans la fiction: déplacement (transfert, transposition) d'un monde à l'autre, comme il y a des déplacements de populations.

Cette position, qui revient à reconnaître des degrés entre l'univers référentiel (qui est) et l'univers de la fiction (qui n'est pas), Pavel la qualifie de tolérance ontologique. Mais d'aucuns – les ségrégationnistes – sont moins ouverts, qui tiennent pour la pureté de la fiction, où ne saurait entrer aucun élément étranger (c'est-à-dire d'origine référentielle). Ce refus d'admettre tout passage d'un domaine à l'autre, c'est-à-dire toute hybridation, s'est longtemps observé sur le plan générique: si les classiques méprisaient le roman, ce n'est pas seulement qu'il fût sans règles, c'est aussi qu'il s'agissait d'un «bâtard» (Chénétier, 1988: 15-16). Il reste que la transgression des limites génériques ne fait aujourd'hui plus guère débat, se confondant avec la modernité littéraire – d'où, d'ailleurs, la présente hégémonie du roman dans nos sociétés démocratiques. Mais cette tolérance générale quant aux frontières entre les genres ne se retrouve nullement quand il s'agit d'établir une ligne de barbelés entre la fiction et la non-fiction: voici alors que se dressent, de toutes parts, les chevaux de frise ségrégationnistes face au cheval de Troie des intégrationnistes.

Il semble en effet que notre postmodernité, sur ce terrain, soit restée campée sur les positions des modernes, décidés par-dessus tout à se garder du biographisme positiviste des précédentes générations, lesquelles s'employaient à identifier derrière chaque élément romanesque quelque source réelle, quelque « modèle » qui en donnerait la « clef » (Adam, 1952 ; Germain, 1953). À la vieille école, l'immanentisme de la « Nouvelle Critique » devait d'ailleurs porter deux coups, déniaut au roman, univers autonome purement verbal, à la fois toute dimension autobiographique<sup>12</sup> – le narrateur s'installant à la place de l'auteur assassiné (Barthes, 1984 ; Foucault, 1969) – et toute portée référentielle<sup>13</sup>.

Le résultat de cette politique d'*apartheid*<sup>14</sup> et du tabou antiréférentiel des formalistes demeure l'incapacité à penser l'hétérogénéité – l'impureté – de la fiction. L'embarras de Genette à cet égard est paradigmatique : lui qui n'avait pas été le dernier à dénoncer, en son temps, l'auteur comme une « illusion biographique » (1976 : 156), persiste à tenir la fiction pour un sanctuaire. Genette a beau dénoncer « l'étrécissement insupportable de la position » (1991 : 20) selon laquelle une « frontière infranchissable [...] sépare la narration fictionnelle de l'énoncé de réalité » (Hamburger, 1957 : 208), et concéder que « le “ discours de fiction ” est en fait un *patchwork*, ou un amalgame plus ou moins homogénéisé, d'éléments empruntés pour la plupart à la réalité » (Genette, 1991 : 59-60)<sup>15</sup>, il n'en maintient pas moins le dogme d'une intransitivité de la fiction (37). Dans la perspective d'une séparation des discours (et des univers) informée conjointement par la narratologie, la théorie des actes de langage (Searle) et la philosophie analytique (Goodman), Genette écrit que le texte de fiction dénote un *x* fictif même lorsqu'il décrit un *y* réel. À supposer par exemple qu'Illiers soit le « modèle » réel de Combray, ce réel est « fictionnalisé » (59-60), c'est-à-dire qu'il change radicalement de nature. Il en va de même de ces personnages historiques que Parsons appelle des immigrants :

*Le texte de fiction ne conduit à aucune réalité extratextuelle, chaque emprunt qu'il fait (constamment) à la réalité (« Sherlock Holmes habitait 221 B Baker Street » [...]) se transforme en*

*élément de fiction, comme Napoléon dans Guerre et Paix ou Rouen dans Madame Bovary.* (Genette, 1991 : 37)<sup>16</sup>

En vérité, il y a là un coup de force, sinon une pétition de principe, le caractère fictionnel de Rouen dans *Madame Bovary* n'étant aucunement démontré, mais seulement postulé<sup>17</sup>. Citant l'incipit de *L'Éducation sentimentale*, Genette admet en effet que « la fictionnalité » de la *Ville-de-Montereau*, « probablement fidèle à quelque réalité empirique », « n'est nullement une évidence logique ou sémantique » mais plutôt une convention, qui veut que cet énoncé vaille pour fictionnel (57) – et de renvoyer une nouvelle fois, sur ce point, à la philosophie américaine (Urmson, 1976). Ce purisme hyperfictionnaliste, qui maintient la fiction sous vide d'air, dans une bulle hermétique, et sur lequel même des poéticiens ont pu ironiser<sup>18</sup>, conduit ainsi Genette à faire d'*À la recherche du temps perdu*, roman autobiographique s'il en est, « une pure fiction » (1976 : 61), « quelle que soit la relation entre le contenu de ce récit et la biographie, “ la vie et les opinions ” de son auteur » (Genette, 1991 : 45). Il est vrai que Genette insiste ailleurs (j'y reviendrai) pour faire de la *Recherche* une autofiction, soulignant par là sa « mixité » générique (1992 : 293, 1987a et b : 278-279, 1999 : 32-33)<sup>19</sup>. Quitte à anticiper un peu, notons que cette question apparaît assurément moins confuse à partir du moment où l'on admet que l'énoncé de réalité et l'énoncé de fiction ne s'excluent pas forcément l'un l'autre. Contrairement à la position ségrégationniste selon laquelle « la fiction [...] n'est pas une question de degré » (Cohn, 2001 : 61), je soutiens en effet qu'entre le récit le plus factuel et la fiction la plus débridée il existe toute une gamme de référentialité, et que celle-ci doit donc se penser en termes de degrés et non de « tout ou rien »<sup>20</sup>. De même que la transposition générique est faite de « glissements » (Dion, Fortier et Haghebaert, 2001a : 18), de même la transposition romanesque est graduelle (un roman pouvant être, selon les cas, *plus ou moins* autobiographique) et impose qu'on rende compte des rapports de la fiction au réel suivant un modèle transitionnel.

J'ai noté plus haut que la tolérance générique n'a pas forcément pour corollaire une semblable tolérance

sur le plan ontologique. Faire preuve de souplesse vis-à-vis des classifications rhétoriciennes n'empêche pas de tenir, avec une rigidité opiniâtre, pour l'axiomatique antiréférentielle, ce paradoxe suggérant que la dichotomie pavelienne entre ségrégationnistes et intégrationnistes est moins manichéenne qu'on pourrait le croire. De cette distribution assez retorse des termes du débat et de ses acteurs témoigne encore la version *soft* de ce fictionnalisme dont Genette, à son corps défendant, vient d'incarner ci-dessus la version *hard*. Cette fois, on veut bien convenir que les cloisons du fictif et du non fictif ne sont pas étanches et que l'un peut par conséquent contaminer l'autre, mais, curieusement, la voie ainsi ouverte se révèle à sens unique : car on s'est surtout employé, ces dernières années, à souligner, voire à dénoncer, l'immixtion de la fiction dans les genres narratifs dont elle est en principe exclue – histoire, autobiographie (Bourdieu, 1986), biographie... –, sans s'interroger avec la même fougue sur le processus inverse : la transposition romanesque d'un vécu, l'insertion de données empiriques dans l'univers de la fiction. Cette position intermédiaire est notamment le fait du déconstructivisme poststructuraliste, qui tend à faire basculer dans la fiction toutes sortes de discours (Cohn, 2001 : 7). Si on considère, par exemple, à propos du statut générique de la *Recherche*, que « la distinction entre fiction et autobiographie [...] est indécidable » (de Man, 1979 : 921) – *indécidable* qui est d'ailleurs devenu l'un des lieux communs d'une certaine critique actuelle –, c'est en fin de compte pour ajouter que le « je » proustien est constitutivement vide de tout sens référentiel (Barthes, 1984 : 318). Le résultat est qu'on a par la suite beaucoup traité de la fictionnalité de l'autobiographie (Eakin, 1985 et 1992 ; Calle-Gruber et Rothe, 1989 ; Buisine et Dodille, 1991 ; Viart, 2001), mais qu'on ne s'est guère intéressé à la dimension autobiographique du roman. D'où la vogue du concept d'autofiction, dont le principal intérêt est en effet de mettre en évidence l'inévitable processus de fictionnalisation à l'œuvre dans tout récit de soi (Darrieussecq<sup>21</sup>, 1996, après Doubrovsky, 1988, 1991 et 1993), ce néo-panfictionnalisme plus ou moins masqué étant finalement conduit à sacrifier à ladite

autofiction la notion même de roman autobiographique.

#### LE ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE, « FLÉAU DU DISCOURS CRITIQUE » ?

À la tête de ce combat livré contre ce qu'on appelait naguère le « roman personnel », nous trouvons notamment Jacques Lecarme<sup>22</sup>. L'une des convictions les plus fortes de Lecarme est en effet de considérer l'expression de « roman autobiographique » – appliquée, par exemple à *L'Éducation sentimentale* –, comme une notion « absurde » (1998), véritable « fléau du discours critique », qu'il rêve d'« éradiquer » et dont il espère « l'extinction prochaine » (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997 : 24). Une telle vigueur dans l'attaque mérite assurément examen. Pour Lecarme, il faut distinguer d'un côté le roman et de l'autre l'autobiographie, l'intervalle étant rempli par ce qu'il appelle « l'espace autofiction » (1997a). Cette position, qui fait droit à une « population nomade de textes » que la poétique taxinomique aurait du mal à penser, semble devoir ranger son défenseur parmi les partisans d'une « transition graduelle » entre les énoncés fictifs et non fictifs, suivant le modèle intégrationniste. Or rien n'est moins sûr. Se référant explicitement à Pavel, Lecarme semble plutôt se rallier aux « ségrégationnistes, pour qui le genre autobiographique a sa légitimité et son autonomie », le tort des intégrationnistes étant selon lui de voir dans « toute autobiographie [...] une manière de fiction » (1993 : 232-233), c'est-à-dire de donner dans le « panfictionnalisme » (242)<sup>23</sup>. S'il défend ce « récit hybride » (234) qu'est l'autofiction et admet son pacte équivoque (242), en spécialiste de l'autobiographie Lecarme reste inflexible sur le principe de non-contradiction (l'univocité) des pactes : le tort du roman autobiographique est d'être une notion « contradictoire » (1997a), un récit comme *L'Amant* de Duras, au statut indécis, devant être lu « soit comme un roman soit comme une autobiographie » (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997 : 25). Au fond, la tolérance générique (l'autofiction, genre intermédiaire) se heurte ici à une intolérance ontologique de type ségrégationniste, qui maintient une fracture radicale

entre la fiction et la non-fiction. C'est pourquoi Cohn tient elle aussi pour intenable l'hypothèse d'un roman autobiographique:

[...] *Les récits à la première personne ne sont en général ni écrits ni lus comme des demi-autobiographies ou des demi-romans; ils sont proposés et reçus soit comme l'un soit comme l'autre [...].*  
(2001:60)

Du reste, ajoutent Lecarme et Lecarme-Tabone, qu'est-ce que la vérité d'un roman, «fiction sans référent»? Comment admettre qu'«une vérité quelconque sur la personne de l'auteur [puisse] émaner d'un roman»? Une fois banni le roman autobiographique, sur la base de ces lieux communs formalistes, il ne reste plus alors, en toute logique, qu'à déclarer zone interdite l'«espace autobiographique» qu'avait défini Lejeune (1975:41-43, 165-172) et qui «impliquerait dans l'œuvre de tel ou tel auteur des interférences entre l'autobiographie et le roman», conduisant à lire «sur le mode autobiographique des fictions avouées» (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997: 34). Comme si sa véhémence n'y suffisait pas, Lecarme recourt enfin, pour nous convaincre, à ce qui ressemble à un argument d'autorité en assurant – mais sans références – que Lejeune lui-même n'est pas moins hostile au roman autobiographique, dont il aurait montré «toute la vanité il y a belle lurette» (1997a). Ce serait notamment «l'un des grands mérites» de la fameuse «définition inaugurale» de l'autobiographie par Lejeune que d'avoir permis «de réfuter, sinon d'éradiquer le redoutable “roman autobiographique”» (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997: 23-24). Or si Lejeune, en 1975, trouve dommageable, sur le plan du «vocabulaire», l'expression «roman autobiographique», «trop proche du mot “autobiographie”» (36), il n'en récuse ni la réalité ni le concept, en donnant même une définition (25). Dans ses travaux ultérieurs, et jusqu'aux plus récents, il ne m'apparaît pas non plus qu'il se soit raidi sur ce point, continuant à parler de «roman autobiographique» (1986: 24), d'«espace autobiographique» (1993:42, etc.) et de «roman personnel», objet sur la construction duquel, indique-t-il avec son enthousiasme habituel, «il y aurait une étude épistémologique à faire» (1998:20).

Si je tiens pour ma part à sauver de cet ostracisme la notion de roman autobiographique, c'est qu'il est par excellence le genre où s'exercent les processus de transfert fictionnel des données de l'existence. Roman «personnel» et transposition du vécu sont indissociables, on ne saurait admettre l'un sans l'autre, et c'est donc dans l'intérêt de la seconde que je vais m'attacher à montrer la légitimité du premier. Auparavant, il faut toutefois souligner que les enjeux de ce débat ne sont pas strictement scientifiques et qu'ils dépassent le seul cadre universitaire. La controverse à rebondissements sur l'autofiction n'est pas seulement l'affaire de savants – logiciens, narratologues, théoriciens de l'art et autres philosophes du langage. Lecarme se place d'ailleurs volontiers sur le terrain plus ouvert de la vie culturelle, débattant avec les journalistes et les écrivains. Le problème n'est plus alors de déterminer le statut pragmatique des discours feints *versus* factuels, ou les critères formels propres à classer les genres narratifs au regard de leur mode de référentialité (comme chez Cohn, 2001: 35-63, par exemple), mais de décider, entre la littérature d'imagination et la veine autobiographique, laquelle des deux est la plus légitime et doit prévaloir sur l'autre: la discussion se déplace du plan théorique au plan axiologique – sinon idéologique – des *valeurs*, prenant du même coup un tour plus polémique.

Il est assez piquant que cette controverse sur le privilège à accorder ou non, en matière littéraire, à la fiction ait opposé, entre autres, Lecarme (1997b:37) et Genette (1999: 30-33), le premier accusant le second de mépriser l'autobiographie, comme s'il ne pouvait «y avoir de vraie littérature en dehors de la fiction» (1997a). Et Genette de s'étonner, en retour, de ce sentiment de persécution qui voit surgir de tous côtés «l'hydre anti-autobiographique», comme l'appelle Lecarme dans un collectif lui-même intitulé *L'Autobiographie en procès* (Lejeune, 1997) et suivi de *Pour l'autobiographie* (Lejeune, 1998). On n'aura garde, bien sûr, de s'engager dans cette discussion passablement oiseuse sur la valeur comparée de l'autobiographie et du roman – discussion dont on peut du reste rappeler qu'elle ne date pas d'hier,

remontant au moins, comme on sait, à Thibaudet (1922), sinon à Brunetière (1888) –, pour lui préférer une question à mon sens plus pertinente (en tant qu'elle met en jeu la transposition), celle de la place du *biographique* dans le roman. Le roman est-il oui ou non œuvre d'imagination? Et à supposer que le romancier s'inspire de son vécu (au lieu d'imaginer), dans quelle mesure doit-il réélaborer ce matériau, le transformer? Bref, peut-on ou non *romancer*?

Ce débat-là non plus n'est pas neuf, qui renvoie au vieux thème de l'impersonnalité en art, mais il a resurgi depuis une quinzaine d'années avec une acuité nouvelle, due à l'expansion manifeste du *biographique* dans nos lettres, sous toutes ses formes. D'un côté, il y a ceux qui considèrent, pour le déplorer, que la fiction continue à jouir de tous les prestiges<sup>24</sup>. À l'instar de Lecarme dénonçant ce qu'il pense être «l'empire exclusif du roman» (1997a), C. Donner, dans un manifeste au titre sans ambiguïté (*Contre l'imagination*, 1998), s'est ainsi attaqué aux travestissements qu'on s'obstine selon lui à réclamer de l'écrivain. Avec l'imagination, dont le «poison infeste la littérature» (9), c'est du même coup la transposition romanesque qui est visée, car Donner ironise à la fois sur les auteurs qui, plongeant «dans leur propre aventure» pour nourrir leur récit, s'empressent de s'en détacher (15), et sur une certaine critique pour laquelle c'est cet écart *biographique* qui donnerait son prix au roman:

*Les romans sont peuplés de ces pauvres hères qu'on essaie tant bien que mal de récupérer, de «rattacher à leur auteur» [...]: tel personnage [...], d'où vient-il, qu'était-il «en réalité». On estime alors la grandeur d'une œuvre à la distance que l'auteur a su mettre entre lui et ses livres. Par l'étude de cette distorsion, on croit évaluer le travail de l'écrivain [...]. (62-63)*

À dire vrai, Donner me semble se battre contre des moulins et être en retard d'une guerre. Car il n'est plus personne aujourd'hui pour contester qu'un romancier écrive avec ce qu'Annie Ernaux appelle sa «réalité personnelle» (1993: 220). Les tenants d'un art impersonnel ayant depuis longtemps rendu les armes, l'autobiographisme ambiant (diagnostiqué par Lejeune dès 1980: 315) ne trouve plus face à lui que quelques intellectuels d'autant plus amers qu'ils sont isolés<sup>25</sup>.

Ceux-ci n'entendent pourtant pas contester la légitimité de l'autobiographie (comme genre), ni même l'inspiration manifestement autobiographique de la plupart des romans actuels, qui est un fait, mais déplorent seulement la littéralité de cette écriture de soi, et s'agacent de la vulgarité, ce grand dépoitraillage que rien ne vient transcender (Aragon appelle les «contempteurs» du roman des «espèces de nudistes» [1972: 150]). Comment taxer Kundera d'«anti-autobiographisme primaire» (Lecarme, 1993: 233) quand il constate simplement qu'il est difficile au romancier d'aujourd'hui de disparaître derrière son œuvre (1986: 191-192), reconnaît que l'écrivain construit son texte avec les morceaux de sa vie (1986: 180; 1993: 308), mais qu'un roman ne saurait pour autant se réduire à une confession de l'auteur (1986: 43), ni la littérature aux platitudes de l'aveu et du témoignage graphomane (1979, 1993: 173)? Du roman, la visée référentielle n'est pas niée, Kundera soulignant sa valeur phénoménologique et existentielle (1986: 50-63), mais si la transposition est bien un transfert du monde référentiel vers la fiction, elle doit demeurer un transfert *et un écart*. C'est cet écart que Kundera défend, l'imagination *transformant* ce que le «romancier puise bon gré mal gré dans sa vie» (1993: 308)<sup>26</sup>.

Ce n'est pas seulement dans la production littéraire que le *biographique* a défait l'empire du romanesque, c'est aussi sur le terrain idéologique: le discours dominant a changé. Nous vivons aujourd'hui toutes les conséquences du séisme de 1984, quand parut *L'Amant* et que Robbe-Grillet, avec son sens inégalable des formules médiatiques – «je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi» (1984: 10) –, décréta l'hégémonie de l'*ego*, donnant le mot d'ordre d'une nouvelle époque. Car cette boutade fut aussi une trahison, un passage à l'ennemi; l'abandon de la modernité pour la postmodernité, comme on l'a souvent dit; mais aussi, du même coup, abdication de la littérature lettrée devant la culture de masse<sup>27</sup>. Non pas que Robbe-Grillet soit devenu du jour au lendemain plus facile à lire, ni qu'il ait été dès l'origine admis au sein des belles-lettres – tant s'en faut. Mais voici qu'avec Duras il franchissait la ligne invisible,



sinon intangible, qui jusqu'alors séparait la fiction de la non-fiction. À l'époque où l'on ne parlait pas encore d'«auteur implicite», les écrivains, à défaut de toujours y croire, jugeaient malgré tout nécessaire à leur dignité de fustiger ce que Flaubert appelle «la rumination perpétuelle de sa propre personnalité» (1922-1925:1, 438), et de proscrire, comme dit Balzac, toute «promiscuité» du «personnel» et du «fictif» (1978: 915)<sup>28</sup>. Du temps des modernes, les néo-romanciers et les néo-universitaires avaient ensuite fondé leur alliance objective sur la fameuse dissociation de l'auteur et du narrateur. Mais, à présent, les écrivains trahissent les clercs pour les médias, eux-mêmes relais d'une curiosité sociale grandissante pour la personne de l'auteur<sup>29</sup>. Bientôt celui-ci serait partout, à la télévision comme dans son texte – et dans son texte *parce qu'*à la télévision, comme l'a montré Lejeune dès 1980 (1980: 315; 1986:87-99). Ainsi s'annonçait notre littérature du «moi, je» où désormais «il faut confondre le narrateur et l'écrivain» (C. Angot)<sup>30</sup>.

Le collapsus était double, qui instaura une double confusion, générique et ontologique: confusion des genres, quand un roman (*L'Amant*) peut être lu comme une autobiographie; confusion des mondes, quand la demande biographique réduit la fiction à la non-fiction – au vécu. Rien de moins «ségrégonniste», en somme, que la culture postmoderne.

En définitive, la controverse actuelle sur les droits respectifs de l'imagination et de l'autobiographique dans le roman ne serait pas si vive si elle n'était qu'esthétique. Mais elle a aussi une dimension idéologique et éthique<sup>31</sup>. Idéologique, on vient de le voir, en ce qu'elle oppose les «masses» à une «élite» de plus en plus restreinte et volontiers tenue pour réactionnaire. Éthique, enfin, parce que le règne présent de l'antifiction, avec sa propension au déboutonnage, apparaît comme une désublimation (Petit, 1999), où le sublime en question est à la fois d'ordre stylistique et psychanalytique. Est-ce un hasard si l'on parle depuis peu, sans rire, de «pulsion autobiographique»<sup>32</sup>, comme si l'écriture était tout entière livrée aux forces incontrôlées de l'instinct? Or, transposer, c'est en principe transmuier son expérience,

c'est, sinon toujours la transfigurer, du moins la *styliiser* en l'éclairant sous le «rayon spécial» de la fiction, c'est l'arracher au prosaïsme des jours ordinaires pour lui donner un relief inaccoutumé, celui, au choix, du romanesque, du lyrique, du fantastique, du légendaire, de l'élégie, du cocasse, etc. Sans ce «travestissement de l'écriture par le chant», comme Aragon appelle la transposition (1971:585) – Nabokov parle de pouvoir d'enchantement: *shamantsvo* –, un art cantonné dans le «monadisme» du sujet «menace à tout instant de basculer dans l'immonde» (Mattéi, 1999: 207). «Des caractères réels qu'il a copiés», il faut qu'un auteur, dit Balzac, fasse des «personnages épiques» qui «en relèvent la vulgarité»; sans quoi, «il n'y aurait plus ni art ni littérature», seulement «le vrai dans sa pureté» – «horrible» et «ignoble» (1976:964). Et de fait, la présente soumission à l'autobiographique, observe Marc Petit, donne dans le nombrilisme, le ressassement de l'œdipe, voire le «hard-crade», cette variante à la mode d'un naturalisme plus vivant que jamais – autant de traits qui définissent un nouveau *kitsch* (Petit, 1999)<sup>33</sup>.

#### GENÈSE DU ROMAN: NOTULES

Les enjeux généraux du débat sur la place de la fiction dans le roman et sur l'exigence de transposition ainsi rappelés, il est temps d'en venir à la question de la pertinence théorique de la notion de roman autobiographique, dont la légitimité me semble pouvoir être établie sur le double plan de la genèse des textes et de leur réception, c'est-à-dire aussi bien dans les faits (quant à la pratique créatrice) qu'en droit (dans la perspective contractuelle des pactes).

Le premier point, qui est le plus facile à établir, souligne combien il est fréquent que les écrivains s'inspirent de leur vécu, quand bien même ils écrivent des œuvres statutairement tenues pour fictionnelles, comme le roman. Pour reconnaître cette insertion du biographique dans le roman, il faut commencer par admettre que les transferts du monde référentiel vers le monde de la fiction sont monnaie courante, qu'il s'agisse du décor du roman (géographie), de ses personnages (prosopographie) ou des événements eux-mêmes (plan dramatique)<sup>34</sup>. De façon générale,

l'inspiration du romancier est ainsi fondée sur des données empiriques, sur les lieux, les gens qu'il a connus et tout ce que Mauriac appelle « cette immense réserve d'images et de souvenirs que la vie a accumulés en lui » (1984: 100). En ce sens-là, tous les romans sont « personnels », sauf ceux qui sont de facture industrielle<sup>35</sup>. Mais le roman autobiographique ne commence qu'à partir du moment où l'auteur fait le récit plus ou moins romancé d'événements tirés de sa propre vie.

Pour se convaincre qu'un tel processus n'est pas exceptionnel, qui voit le romancier emprunter à son vécu dont la fiction remodèle ensuite le matériau par une dynamique qui est précisément celle de la transposition, peut-on s'en rapporter aux témoignages des écrivains eux-mêmes? Malgré une tendance générale à la dénégation qui s'explique par le souci de ne point se livrer<sup>36</sup> et par le préjugé favorable dont a longtemps joui l'imagination, leurs aveux en la matière abondent<sup>37</sup> et sont d'autant plus dignes de foi qu'ils ne paraissent guère, en l'occurrence, dictés par quelque stratégie d'auteur qui impliquerait qu'on les entende à rebours. Cela est encore plus vrai des néo-romanciers, guère soupçonnables de tentation autobiographique, et qui pourtant n'avaient pas attendu les tonitruantes déclarations du Robbe-Grillet de 1984 pour affirmer que l'écrivain parle toujours de soi, même s'il n'abuse plus personne « à débiter parcimonieusement des parcelles de lui-même » entre les personnages (Sarraute, 1987: 71-72), ces personnages construits, « qu'il le veuille ou non, le sache ou non, à partir des éléments de sa propre vie » (Butor, 1992: 74).

Du côté de la critique, d'autre part, la notion de roman autobiographique apparaît-elle si aberrante? Pour les tenants de l'ancien biographisme hérité du XIX<sup>e</sup> siècle, évidemment pas, puisque tout son travail d'enquête – on le lui a assez reproché – consistait justement à ramener la fiction à ses sources réelles<sup>38</sup>. Mais les textualistes eux-mêmes, quand bien même ils maintenaient par principe l'absolu de la fiction et sa vacuité référentielle, n'ont pu aller jusqu'à étendre la validité de cet axiome jusqu'au niveau de la genèse textuelle. Même s'ils n'en conviennent que du bout

des lèvres, nos anciens modernes ne contestent plus qu'il entre des données autobiographiques dans l'élaboration d'un roman. On voit ainsi Grivel, théoricien s'il en fut de l'illusion référentielle (1973), assurer à présent qu'il y a de l'autobiographique à la base de toute écriture, et qu'à partir de ce fonds « infragénérique » on « peut en rester à l'autobiographique ou bien choisir d'aller au-delà, vers des supports fictionnels (que nous appelons romans, récits, nouvelles, etc.) » (dans Calle-Gruber et Rothe, 1989: 237); en somme, avant d'être un écart, la fiction est un transfert. Quant à Genette, s'il oppose l'autobiographie à « la pure fiction », c'est pour se reprendre aussitôt, ajoutant à la dite fiction des guillemets, un point d'interrogation et cette note:

*Ce point d'interrogation tient au fait, évident pour tous, que toute fiction comporte, et se nourrit, d'innombrables éléments de « réalité » – entre autres autobiographiques, comme les critiques en mal de copie, et plus encore les interviewers en peine de questions, ne se lassent pas de le soupçonner. (1999: 33)*

On met forcément quelque mauvaise humeur à reconnaître qu'on a nié l'évidence, aussi est-ce encore dans une note qu'il est question « des traits autobiographiques de la Recherche », définis comme les points « commun[s] à Proust et à Marcel »<sup>39</sup> (1999: 293). Et c'est toujours en bas de page et petits caractères que Cohn admet « que toute fiction est autobiographique » à des degrés divers (2001: 53). Ce qui justifie de rejeter ces concessions au biographisme dans le paratexte du métatexte, c'est, il est vrai, qu'elles sont marginales par rapport aux bases épistémologiques du formalisme et à la perspective critique habituellement adoptée par le poéticien. Introduisant des « données extra-textuelles » dans son commentaire de Proust pour réfuter une analyse de Riffaterre [Riffaterre, 1990] (car on trouve toujours plus formaliste que soi), Genette, sans prendre parti dans « le débat [...] entre genèse et structure », conclut sur la nécessité, pour le critique, d'indiquer si son approche est « structurale ou génétique, si elle porte sur le texte brut ou sur son procès d'élaboration » (1999: 294-296). Bien que la poétique se soit définie dès l'origine, avec Todorov, comme une approche

«interne» de la littérature, elle ne s'est en effet que rarement appuyée sur la génétique des textes (qui lui est d'ailleurs postérieure), sans doute parce que celle-ci s'en tient aux œuvres particulières, alors que l'objectif déclaré du poéticien est «l'établissement de lois générales» et non «la description de l'œuvre singulière». Ce vœu d'abstraction de la poétique, qui entendait se préoccuper «de la littérature possible» plus que de «la littérature réelle» (Todorov, 1973: 18-20), l'a conduite à négliger l'étude des avant-textes alors même qu'elle se voulait la science de «tout ce qui a trait à la création et à la composition» (Valéry, 1945: 291, cité par Todorov, 1973: 20) des œuvres littéraires<sup>40</sup>. D'où le recours au terme de *poétique*, discipline encore virtuelle dont le but serait justement d'étudier la dynamique de la genèse littéraire, comme la génétique, mais avec l'ambition d'établir, comme la poétique, les «lois générales qui président à la naissance de chaque œuvre» – celles de la transposition, par exemple<sup>41</sup>.

Ce serait bien sûr à une telle discipline, en définitive, de prendre la mesure des emprunts autobiographiques dans la genèse du roman et, au-delà de la simple «évidence» dont parle Genette, de montrer qu'il y a là un processus effectif, sinon majeur, de la dynamique créatrice. En attendant, telle note de régie – «Félicie + une certaine Marie + une autre vieille servante d'Illiers = Françoise»<sup>42</sup> – et, de façon générale, un simple examen des matériaux (brouillons, esquisses, carnets...) rendus accessibles grâce aux éditions critiques et aux dossiers génétiques que nous devons à la philologie littéraire suffisent à nous renseigner, en dehors de toute «illusion biographique», sur la réalité de cette pratique d'écriture.

Ainsi la légitimité de la notion de roman autobiographique peut-elle être établie, pour commencer, du point de vue de sa genèse. En termes narratologiques, cette apparente entorse à l'axiomatique fictionnaliste pourrait alors se formuler sur la base d'une *distinction entre fictif et fictionnel*, la fictionnalité relevant d'une pragmatique fondée sur l'énonciation (pactes génériques), tandis que le jugement de «fictivité» implique la prise en compte du

monde référentiel. Par exemple, un roman historique comme les *Mémoires d'Hadrien* relève certes du fictionnel (la signature de Yourcenar ainsi que les *Carnets de notes de «Mémoires d'Hadrien»* joints au texte interdisant d'y voir une autobiographie authentique qui aurait été rédigée par l'empereur lui-même), mais la longue Note où l'auteur énumère ses sources et affirme sa «fidélité aux faits» souligne en même temps combien ce récit s'attache à être véridique. En somme, tout n'est pas forcément fictif dans le fictionnel: on voit ici combien cette dichotomie du fictionnel et du fictif, pour n'être pas nouvelle (cf. Riffaterre, 1990: 1; Pavel, 1992: 18), n'en est pas moins essentielle à la résolution des problèmes ici discutés. Lejeune a du reste montré depuis longtemps, à propos de l'autobiographie, la nécessaire dissociation du contrat et de son contenu<sup>43</sup>: ce n'est pas parce que l'autobiographie repose sur un pacte de non-fictionnalité que pour autant tout y soit véridique (non fictif). Inversement, nous dirons que le pacte fictionnel du roman n'implique pas pour autant que tout, sur le fond, y soit fictif (romans historiques, autobiographiques, *fidèles* sans être *exacts*...)<sup>44</sup>. On peut dire, en d'autres termes, qu'il y a des fictions véridiques:

*Une fiction autobiographique peut se trouver «exacte», le personnage ressemblant à l'auteur; une autobiographie peut être «inexacte», le personnage présenté différant de l'auteur: ce sont là questions de fait [...], – qui ne changent rien aux questions de droit, c'est-à-dire au type de contrat passé entre l'auteur et le lecteur. (Lejeune, 1975: 26)*

En fondant la fictionnalité du récit sur la dissociation de l'auteur et du narrateur, Genette peut ajouter, de même, que «la véridicité éventuelle du récit n'interdit» nullement «le diagnostic de fictionnalité», lequel demeure valide «quelle que soit la teneur (véridique ou non) du récit, ou, si l'on préfère, quel que soit le caractère, fictif ou non, de l'histoire». En somme, selon Genette, qui se réfère à B. Herrnstein Smith, le récit est fictionnel à partir du moment où sa *narration* («l'acte de rapporter les événements, l'acte de décrire des personnes et de se référer à des lieux» [Smith, 1978: 29]) est fictive, mais il n'est fictif que si l'*histoire*

rapportée l'est aussi (Genette, 1991:81-83). Cette position orthodoxe est aussi, on l'a noté, celle de Cohn, qui y introduit toutefois quelque souplesse, peut-être sous l'influence de son «ami» Pavel (2001:10): partant d'un exemple que nous avons déjà rencontré chez Genette, l'incipit de *L'Éducation sentimentale*, elle indique en effet que «le caractère non référentiel de la fiction n'implique pas qu'elle ne puisse pas se rapporter au monde réel, extérieur au texte, mais uniquement qu'elle ne se rapporte pas obligatoirement à lui», ni «exclusivement à lui» (31)<sup>45</sup>.

#### FRAGILITÉS DE LA POÉTIQUE CONTRACTUELLE

Si la pertinence de la notion de roman autobiographique peut donc bien être établie dans les faits, en considérant la genèse des textes et le degré de fidélité référentielle du récit, il paraît plus délicat de l'établir aussi en droit, c'est-à-dire dans la perspective contractuelle des pactes. C'est de ce point de vue que la contradiction entre le substantif, *roman*, et l'épithète, *autobiographique*, semble la plus insupportable à Lecarme, les deux pactes, romanesque et autobiographique, devant en principe s'exclure (cf. Godard, 1985:376; Cohn, 2001:60). Peut-être est-ce d'ailleurs surtout l'adjectif qui indispose? Lejeune avait d'emblée noté que «“roman autobiographique” est trop proche du mot “autobiographie” pour ne pas être source de confusions (1975:36; 1986:19). *Autobiographique* peut en effet renvoyer soit à l'*autobiographie* comme genre, soit, plus largement, à l'*autobiographique* comme matériau. C'est pour lever cette équivoque que Lecarme estime nécessaire de s'en tenir à la première acception, la plus étroite. Pour lui, «tous les romans» qu'on «s'obstine à nommer autobiographiques» le sont «par une contradiction dans les termes», car «il suffit que le nom de l'auteur et le nom du protagoniste diffèrent pour que nous soyons dans le roman pur et simple» (1993:236). Aussi vaudrait-il mieux parler, à tout prendre, de «roman personnel» (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997:24; Lejeune, 1975:14). Mais outre le fait que cette appellation semble réservée à des récits homodiégétiques (Lejeune, 1975:25) – ce que ne sont pas, tant s'en faut, tous les romans autobiographiques

(*L'Éducation sentimentale*, *La Voie royale*, *Un barrage contre le Pacifique*...) –, dans l'expression courante de *roman autobiographique*, le mot *autobiographique* n'a jamais voulu dire: «qui concerne l'autobiographie (en tant que genre)», mais: «qui renvoie à la vie de l'auteur», et c'est dans ce sens-là qu'on peut désigner *Le Mystère Frontenac*, par exemple, comme le «roman le plus autobiographique» de Mauriac (Le Gendre, 1999).

En vérité, cette crispation terminologique participe d'une vigilance de poéticien vis-à-vis des étiquettes génériques et des discriminations contractuelles. Or il n'est pas sûr que la fameuse distinction du pacte romanesque et du pacte autobiographique soit si intangible (pas plus que l'antinomie toute théorique du factuel et du fictionnel). Il n'est certes pas question ici de nier la pertinence du concept narratologique de pacte, qui s'est notamment avéré si lumineux pour l'identification générique de l'autobiographie. Chacun s'accorde en outre aujourd'hui pour penser que les phénomènes actuels d'hybridation ou de transposition entre les genres – processus qui ne sont d'ailleurs pas nouveaux – n'impliquent pas de renoncer à délimiter des catégories génériques distinctes. Sans remettre en cause ce que Lejeune a appelé lui-même, avec ironie, son «jardin à la française» (1993:5), il n'en reste pas moins nécessaire de souligner, après d'autres, les fragilités de cette poétique contractuelle. Car au fond, aucune des parties contractantes ne semble vraiment tenue par ce fameux pacte, ni l'auteur, ni le lecteur. Au premier, il arrive souvent, on l'a vu, de faire le contraire de ce qu'il dit, d'appeler «autofiction» la plus littérale des autobiographies et «roman» l'histoire à peine romancée de sa vie. Peut-être plus retors encore, l'habitude s'est prise – surtout depuis 1984, mais c'était déjà le cas de Proust (cf. Muller, 1965:159-163; Tadié, 1986:17-30 et 61-68) et Céline (Godard, 1985:376-377 et 411sq.) – de proposer, selon les circonstances ou les endroits, deux pactes différents pour un même texte. La version la plus courante de cette ambiguïté contractuelle consiste, pour l'écrivain, à émettre dans les médias des réserves sur la nature du pacte suggéré par l'appareil textuel, en somme de contredire par l'épitéxte ce que dit son périéxte<sup>46</sup>. S'il ne va pas toujours jusqu'à l'encourager, comme

Montherlant ou Malraux (Godard, 1985: 426-430), d'ordinaire l'auteur interviewé cautionne une lecture autobiographique de son livre en concédant du moins que celui dont parle son prétendu « roman », c'est bien lui (Lejeune, 1986: 38-53, 87-99; Knapp-Tepperberg, 1989; Ernaux, 1993: 220). Quant au lecteur, il ne participe pas moins à l'effritement du pacte qu'on lui avait fait souscrire: après le parasitage illocutoire, la déroute perlocutoire. Car ces signaux textuels (titre, collection, entrée en matière, noms de l'auteur et du protagoniste...) qui définissent le pacte, romanesque (« voici une histoire imaginaire ») ou autobiographique (« voici mon histoire et elle est authentique »), ne font jamais que *proposer* un mode de lecture et *viser* un type de réception, dont rien ne garantit qu'ils seront effectivement respectés (Lejeune, 1986: 22; Genette, 1991: 60).

Cette tendance largement répandue à lire le roman comme s'il s'agissait d'une autobiographie<sup>47</sup>, en confondant le héros avec l'auteur<sup>48</sup>, a été souvent dénoncée sous le nom d'« illusion (auto)biographique », variante de l'« illusion référentielle », mais avant de la dénoncer, il convient d'en rendre compte. Cette lecture autobiographique du roman importe d'autant plus à notre sujet qu'elle corrobore sur le plan pragmatique la légitimité déjà reconnue sur le plan génétique au roman autobiographique. Comme le note Lecarme lui-même, cette notion repose en effet, pour une part, sur « une corrélation que perçoit le lecteur entre l'histoire narrée dans le roman et ce qu'il sait – ou croit savoir – de la vie de l'auteur » (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997: 24; Lejeune, 1975: 24-25). Mais pourquoi le poéticien devrait-il déclarer « malsaine » (Calle-Gruber, 1989: 188) cette réception autobiographique du roman et la présenter comme une maladie honteuse – Lejeune: « Le lecteur moderne me paraît regrettablement infesté du soupçon biographique. [...] Il veut tout lire comme de la biographie ou de l'autobiographie » (1989: 236)<sup>49</sup> –, au lieu de tenter de l'expliquer? Si l'on admet que le « biographique » (et donc, aussi bien, « l'autobiographique ») est à la fois une *matière* – un vécu, en tant qu'il est rapporté – et un *effet*, pourquoi s'en tenir, pour cerner le roman autobiographique, à

son seul coefficient référentiel, sans prendre en compte cet « effet biographique » – où l'on verra d'ailleurs moins une « modalité énonciative » (Viart, 2001: 24) qu'un mode de réception du récit? Du reste, une lecture autobiographique du roman peut à la limite se passer d'informations sur la vie de l'auteur – cas de figure, il est vrai, de plus en plus rare<sup>50</sup> –, Lejeune ayant noté que le soupçon suffit (1975: 25) et Grivel allant jusqu'à écrire (à propos de Dumas!) que « tout récit que je fais passe immédiatement pour mon vécu authentique » (Grivel, 1989: 206-207)<sup>51</sup>.

#### PLAISIR DE L'EFFRACTION

Le pacte romanesque a changé. Il fut un temps – disons le XVIII<sup>e</sup> siècle – où le *topos* liminaire du « je dis vrai » était un indice de fiction; à présent, il suffit d'affirmer qu'on invente, il suffit d'écrire un roman pour donner à penser qu'on dit vrai. Mais si c'est le vrai qui l'intéresse, le lecteur ne va-t-il pas préférer l'autobiographie au roman le plus autobiographique? Cela n'est pas sûr. Doubrovsky a bien noté l'avantage d'un roman où tout soit vrai (genre que les Américains appellent *faction* ou *factual fiction*: Stone, 1982 et Davis, 1983), qui est de « “faire coup double” (vis-à-vis du lecteur) [...]. Le récit de vie, suscitant l'intérêt accordé à la référentialité, sera remanié, retravaillé, en vue d'inspirer l'attrance ressentie pour le romanesque » (Doubrovsky, 1993: 214). Or ce qui est dit ici de l'autofiction vaut aussi, *mutatis mutandis*, pour le roman autobiographique. Pour Donner, lire un roman en se demandant ce qui est « véritablement arrivé à l'auteur », reconstituer les pistes qu'il a brouillées, c'est perdre son temps (1998: 58-59). Mais si c'était là au contraire l'un des plus vifs plaisirs du lecteur, que ce « frémissement » qui l'émeut quand il a l'impression d'avoir affaire à un « roman-confiance » (Nourissier, 1993: 224)? Sans retomber dans le débat insoluble des mérites comparés de l'autobiographie et du roman, on peut néanmoins suggérer que, du point de vue de la réception, il tourne à l'avantage du roman autobiographique, parce que celui-ci ajoute aux scintillements de la fiction l'intensité du vécu, suscitant un mode de lecture spécifique qui ne consiste pas forcément à prendre le texte pour un pur



et simple témoignage. Loin de s'imaginer que l'auteur raconte tout bonnement sa vie, le lecteur d'un roman autobiographique n'ignore pas que ce vécu qu'il entrevoit a été romancé et l'admet fort bien – en quoi il se montre moins rigide que la théorie littéraire<sup>52</sup>. Cette manière d'aborder le genre dont nous parlons pour ce qu'il est, sans le confondre avec une autobiographie, engendre dès lors un plaisir particulier, de l'ordre de l'*effraction* : tandis que le roman ordinaire, discours « non sérieux », n'engage que lui-même<sup>53</sup>, sa variante autobiographique a le tremblé d'un passé existentiel d'autant plus émouvant qu'il ne s'étale pas, ne s'exprimant que par allusions ou par mégarde ; c'est là aussi sa valeur par rapport à l'autobiographie, dont l'auteur a mis tous ses papiers en ordre (et qui nous garantit qu'il n'a pas écarté les plus gênants ?), tandis qu'avec le roman autobiographique nous avons l'impression d'entrer chez lui en son absence. Alors le lecteur se prend pour un limier, il s'efforce de traquer le vrai derrière l'écran fictionnel, de deviner la personne de l'auteur derrière le masque de ses personnages. Il y a certes du détective dans cette façon de lire, mais quand les deux tiers des romans sont des romans policiers, on peut se demander si le mode de lecture qu'ils commandent n'est pas archétypal de toute lecture romanesque. Est-ce un hasard, après tout, si le premier critique à s'être intéressé au roman, Sainte-Beuve, a travaillé dans cette direction, menant sur le terrain cette enquête que le lecteur ordinaire se contente d'esquisser ou de mimer dans l'espace ludique de sa lecture<sup>54</sup> ?

Il y a chez Aragon, théoricien du fameux « mentir-vrai » (1980), une réflexion d'une richesse exceptionnelle sur le roman autobiographique et les phénomènes généraux de la transposition. Dans un roman que j'ai déjà cité, *Blanche ou l'oubli*, lui-même explicitement autobiographique, il y a notamment de fort belles pages où le narrateur médite sur deux illustres romans autobiographiques, *Hypérion* de Hölderlin et *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, Aragon suggérant que nous ne serions pas également épris de Diotima et de Mme Arnoux si nous les pensions purement fictives, si nous ignorions tout de Suzette Gontard et Elisa Schlésinger :

[...] Mme Arnoux, c'est pour nous démontré, nous ne voulons même pas en douter, on l'a prouvé, on n'y reviendra plus, c'est bien Elisa Foucault, femme de l'éditeur de musique Maurice Schlésinger, sujet allemand. C'est de cette femme réelle que depuis près d'un siècle nous sommes amoureux. (Aragon, 1972 : 89)

Et le narrateur-lecteur d'évoquer son enquête, sur les personnes, sur les lieux – « dans la rue Richelieu, je ne peux m'empêcher de chercher où était le magasin Schlésinger » (90) –, sur les dates – « il est à remarquer que, si pour tous les personnages et pour les faits romanesques, l'auteur a introduit un léger décalage des années, le fils de Mme Arnoux a l'âge de celui de Mme Schlésinger » (105), etc.

Si la notion contestée de roman autobiographique peut donc être légitimée du double point de vue de sa genèse et de sa réception, dans les faits comme en droit, il resterait, pour en établir toute la justesse, à réfuter certains contresens qui ont souvent joué contre elle. L'erreur la plus commune serait de tenir la vie de l'auteur pour la vérité de la fiction. À cet égard, je me contenterai de rappeler que l'antinomie du réel et du fictif ne recouvre nullement celle du vrai et du faux. Du côté de la réalité, il y a un sujet, dont la vérité est incertaine, cette ontologie problématique étant au cœur de toute la pensée contemporaine du moi (psychanalyse, phénoménologie, sociologie...) <sup>55</sup>. Mais si le réel ne constitue pas une vérité *a priori*, alors la fiction peut produire sur le réel une vérité *a posteriori*. C'est là tout le paradoxe de la fiction : non seulement elle n'est pas réductible à un mensonge, mais elle est susceptible de livrer une vérité indépendante de l'exactitude référentielle, où il s'agit de « comprendre [...] ce qui est par ce qui n'est pas » (Aragon, 1971 : 592). De cette fonction herméneutique de la fiction, dont l'œuvre de Ricoeur (1983-1985, 1990) est l'expression théorique la plus accomplie, la transposition est sans doute la condition même, « soulignant par cette image altérée la réalité même de ma vie » (Aragon, 1971 : 585).

Une autre erreur assez commune, moins théorique que méthodologique, serait d'espérer discriminer, dans un roman autobiographique donné, ce qui y relève du vécu et ce qui a été inventé, de tenter en somme de

reconstituer le puzzle réel dont les fragments ont été dispersés et entremêlés dans la fiction. Certes, en procédant ainsi, on ferait sa part à l'imagination créatrice, évitant par là de traduire systématiquement la poésie romanesque en prose référentielle<sup>56</sup>; et il est vrai aussi que cette confrontation du monde fictionnel et du monde réel doit bien être entreprise si l'on veut comprendre les lois de la transposition. Mais eu égard à la complexité des processus de transposition, on ne saurait venir à bout d'une telle reconstitution. Proust, évoquant la mystérieuse fusion qui aboutit à un personnage, l'avait déjà noté (1987-1989: IV, 482, 864). Aragon, avec plus de rudesse, parle d'un projet «enfantin» (1971: 594): si le trop connu «Mme Bovary, c'est moi» est «le pont-aux-ânes des cons», c'est que la genèse textuelle, dans ses détails, est indiscernable, et on ne saurait du reste tout expliquer par des intentions de composition («je ne sais quel calcul, quel désir de contraste»); nos personnages ont beau être des «monstres à notre semblance», ils n'en sont pas moins «d'origine inconnue»: «Où donc croyez-vous qu'il les a trouvés, Flaubert, les Mangeurs-de-choses-immondes [de *Salammbo*]. Croyez-vous que c'est à Carthage? ou bien à Croisset, dans sa maison de famille?» (Aragon, 1972: 252-253).

#### AUTOFICTION OU ROMAN AUTOBIOGRAPHIQUE?

Reste l'épineuse question de l'autofiction. La place nous manque pour le long examen que mériterait cette notion, mais il faut pourtant y revenir succinctement, car il n'est que trop visible que c'est elle qui, aujourd'hui, fait écran au roman autobiographique. L'autofiction ne serait-elle que le nom à la mode du vieux roman autobiographique<sup>57</sup>?

Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il y a de quoi se perdre dans le maquis autofictionnel. Un seul exemple: Genette affirme que c'est à lui que le mot doit sa fortune (1999: 31-32), après qu'il l'eut emprunté à Doubrovsky (1977) pour l'appliquer à la *Recherche* (1992: 293) mais en lui donnant sa propre définition, ce qui l'a conduit ensuite à contester la pertinence de la notion elle-même, distinguant, on s'en souvient, de fausses et de vraies autofictions... (1991: 86-87). Par ailleurs, entendu dans un sens large

comme «mise en fiction de la vie personnelle», «l'espace autofiction», comme l'appelle Lecarme (1997a), empiète sur le territoire du roman autobiographique, allant d'«une autobiographie qui ne veut pas dire son nom à une fiction qui ne veut pas se détacher de son auteur» (Lejeune, 2002: 23).

Ce qui a d'emblée rendu les choses bien confuses<sup>58</sup>, c'est que l'auteur du néologisme, Doubrovsky, a lui-même varié sur le sens qu'il convenait de lui donner. La première version, il est vrai, n'était guère tenable, qui empruntait à l'autobiographie le principe de l'identité onomastique (A=N=P) et énonçait un pacte fictionnel, tout en demeurant strictement véridique. *Fils* ne romance pas, comme si son plan *marketing*, dit plaisamment Darrieussecq, était de vendre de l'autobiographie sous couvert de roman (1997)<sup>59</sup>, et c'est en ce sens que ce livre n'est une autofiction que pour la douane (Genette). L'appellation d'autofiction ne devient donc intelligible qu'à partir du moment où l'auteur donne effectivement dans la fiction et s'invente tout en maintenant la triple identité onomastique, comme Céline à partir de *Féerie pour une autre fois I* (Godard, 1985: 295-301). Comme pour l'autobiographie (Lejeune, 1986: 37-72), le critère onomastique est ici décisif. Même si l'autofiction est généralement sous-titrée «roman», ce qui définit son pacte, peu importe, à la limite, l'affichage générique, qui peut faire défaut ou être hésitant: *Les Mots* sont-ils un récit d'enfance ou «une espèce de roman aussi» (Sartre, 1976: 146)? Du moment que l'expérience est réécrite dans le sens de la fiction, par un auteur qui est à la fois le narrateur et le personnage, alors, dit Doubrovsky, nous sommes dans l'autofiction (1991).

Comme le suggère Doubrovsky (1988: 74), l'autofiction ainsi définie apparaît comme l'inverse du roman autobiographique, puisqu'on a, d'un côté, une autobiographie romancée, de l'autre un roman (plus ou moins) véridique:

[...] On pourrait dire que le roman autobiographique consiste à raconter des événements personnels sous le couvert de personnages imaginaires, tandis que l'autofiction ferait vivre des événements fictifs – ou pour le moins fantasmés – à des personnages «réels», même nom, même adresse. (Montremy, 2002: 62)

Également fondés sur un pacte fictionnel et sur la fictionnalisation d'une matière autobiographique, les deux genres sont, on le voit, fort proches et il n'est donc pas surprenant qu'on les confonde souvent. Mais si on veut les distinguer en toute rigueur poéticienne, alors il faut se fonder sur le critère onomastique (Doubrovsky, 1979: 100). Vu sous cet angle, le domaine de l'autofiction se restreint alors au profit du roman autobiographique. À la lumière des noms propres, bien des textes cités comme des autofictions se révèlent ainsi relever du roman autobiographique: *Livret de famille* de Modiano (le nom de l'auteur n'apparaissant pas dans le texte), *L'Année de l'amour* de Nizon (autofiction déclarée<sup>60</sup>, mais au je anonyme), *Le Premier Homme* d'Albert Camus et bien sûr la *Recherche*, dont Genette ne peut faire une autofiction qu'en escamotant le critère onomastique (car enfin le narrateur ne s'appelle pas Marcel), etc.

L'exemple de Proust, celui d'un protagoniste anonyme, souligne, il est vrai, les écueils du critère onomastique, que Lecarme, tout en le maintenant comme « pierre de touche » (1993: 243), juge « parfois bien léger » (237) (certes, mais sans lui tout devient confus). Parmi les cas problématiques, figurent tous les avatars de l'anonymat – réduction à l'initiale, prénom sans patronyme, mention du vrai nom d'un auteur à pseudonyme –, qui dessinent une zone incertaine où le nom propre affleure sans apparaître. Lecarme hésite sur le statut générique de ces textes « indécidables », qu'il incline toutefois à verser dans la catégorie des autofictions « au sens large ». Mais à partir du moment où la triple identité nominale fait défaut, rien n'empêche, dans bien des cas, de parler de roman autobiographique, qu'il s'agisse de *L'Amant* (dont l'héroïne est sans nom), de la *Recherche* (dont le fameux « Mon chéri Marcel » [1987-1989: III, 583, 663] est un indice invitant à une lecture autobiographique de ce qui reste un roman), de *Remise de peine* de Modiano (« récit » où l'on a *Patrick* mais pas *Modiano*), de *La Fête des pères* de Nourissier (où le recours à l'abréviation, « Monsieur N. », ne fait que reprendre un vieux procédé d'illusion romanesque).

Traitant de la *Recherche* comme d'un cas d'indétermination générique, Lejeune notait que l'anonymat du narrateur-personnage s'y double d'une absence de pacte romanesque (1975: 29). Mais c'était sous-estimer la valeur des indices onomastiques dans leur ensemble. Quand on parle du nom propre comme critère générique, il convient en effet de considérer non seulement les trois instances (A, N, P), mais les noms de tous les personnages et les toponymes (Godard, 1985: 299-300). Ce qui permet d'affirmer sans réserve que la *Recherche* est un roman, c'est que le nom de Charlus, entre autres, n'a jamais été porté et qu'il n'existe nulle part de localités du nom de Balbec ou de Tansonville<sup>61</sup>. Dans l'autofiction, tout peut être faux, sauf le nom principal. Dans le roman autobiographique, au contraire, tout peut être vrai, sauf les noms. La loi d'airain du roman autobiographique, c'est de changer les noms<sup>62</sup> (mais s'il ne change que les noms, il n'est plus qu'un roman à clés)<sup>63</sup>.

Avec le nom propre, nous voici revenus à la problématique référentielle. Or, l'intérêt d'un débat sur les domaines respectifs de l'autofiction et du roman autobiographique n'est pas seulement, on l'aura compris, d'ordre générique. Tant mieux d'ailleurs si demeure sur ce terrain une zone d'incertitude, car c'est la valeur d'un modèle générique fondé sur le concept d'hybridité que de penser ces transitions d'une catégorie à l'autre. Mais ce que montre en définitive ce détour par la transposition du vécu dans la fiction, c'est que la frontière entre la fiction et la non-fiction n'est pas moins graduelle: l'autofiction invente plus que l'autobiographie (qui invente aussi), tandis que le roman autobiographique est celui qui invente moins que d'autres; aussi sa différence avec le roman en général n'est-elle pas de nature, mais de degré; et lui-même présente toutes les nuances de dégradés ou, si l'on préfère (pour prolonger par la géographie la métaphore spatiale qu'appelle le terme de *transposition*), de dénivelés. Mais on se gardera bien sûr de voir dans ces courbes de niveaux autant d'étapes vers l'ascension du Parnasse.

## NOTES

1. Ou un « report », comme dit Aragon : « [...] Il y a un report sur la personne de Denis d'une aventure de la jeunesse de votre serviteur, qui avait dix-sept ans en 1914 [...] » (1998 : 436).
2. Dion, Fortier et Haghebaert observent ainsi dans « un certain théâtre actuel » la « transposition dans une écriture scénique [de] différentes pratiques artistiques (film, vidéo, musique, etc.) » (2001b : 354).
3. Sur l'autobiographie à la troisième personne, dont on connaît des exemples célèbres, mais qui reste néanmoins exceptionnelle, voir la mise au point désormais classique de Lejeune (1975 : 15-19).
4. Cet exemple d'importation « à l'intérieur d'un genre » « d'éléments prototypiques » d'un autre genre correspond à ce que Dion, Fortier et Haghebaert désignent sous le nom de *permutation* comme l'une des modalités possibles de la transposition générique (2001 : 354 ; Fortier et Saint-Gelais, 2002). Mais parler de permutation suppose quelque réciprocité (une biographie homodiegétique?), ce qui me semble en l'occurrence assez obscur. En revanche, que l'autobiographie à la troisième personne soit en même temps considérée comme un cas de variation générique, c'est-à-dire de « différenciation » et non de transposition (2001 : 353), n'est pas contradictoire, car on peut admettre que c'est l'introduction du *il* dans l'autobiographie qui fait dériver le genre vers une nouvelle variante, « différenciation » ainsi fondée sur une « transposition » (un transfert).
5. La définissant dans le cadre de la « littérature au second degré » comme la « transformation sérieuse » (c'est-à-dire ni ludique, ni satirique) d'un texte, Genette y voit « la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles » (1982 : 291).
6. Cf. Balzac : « Certes, après avoir lu le livre [*La Chartreuse de Parme*], il est impossible de ne pas reconnaître dans le comte Mosca le plus remarquable portrait qu'on puisse jamais faire du prince de Metternich, mais transposé de la grande chancellerie de l'empire d'Autriche dans le modeste État de Parme » (*Revue parisienne*, 25 septembre 1840).
7. *Le Petit Robert* d'A. Rey évoque la « *transposition de la réalité* (dans un livre) ».
8. La précédente rédaction, qui mentionnait le passage à la fiction de « concepts de la théorie littéraire » (Dion, Fortier et Haghebaert, 2001b : 354), était moins convaincante, ce cas de figure relevant plutôt du processus ici repris sous la rubrique 2. b.
9. Suivant un usage désormais admis, j'entends le substantif *biographique* au sens large, c'est-à-dire en y intégrant l'*autobiographique*. Sur ces substantifs, cf. Calle-Gruber et Rothe (1989 : 242-244) et Viart (2001 : 23-24).
10. Réfutant l'analyse postmoderniste de Wesseling (1991), Cohn se refuse par exemple à considérer le roman historique comme un genre « hybride » résultant d'un « croisement entre l'histoire et la fiction » (2001 : 229).
11. Pour Aragon, la « contrebande » c'est de « dire sans dire », c'est d'exprimer en un langage codé (la fiction) un « arrière-texte » (le non fictif) qui reste toutefois difficile à déchiffrer par l'écrivain lui-même (1971 : 592).
12. C'est ce que Cohn appelle le tabou de la lecture autobiographique (2001 : 107).
13. « “Ce qui se passe” dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien ; “ce qui arrive”, c'est le langage tout seul [...] » (Barthes, 1981 : 33). « L'effet-miroir autoréflexif au moyen duquel une œuvre de fiction affirme, par son existence même, sa séparation de la réalité empirique [...] caractérise l'œuvre littéraire dans son essence » (de Man, 1971 : 17).
14. Cohn défend encore le principe de l'« autoréférentialité » (2001 : 29) et qualifie sa position de « séparatiste » (58).
15. « [...] Toute fiction comporte, et se nourrit, d'innombrables éléments de “réalité” – entre autres autobiographique [...] » (Genette, 1999 : 33).
16. À comparer avec cette formulation plus nuancée : « le Napoléon de *Guerre et Paix* » est « traité comme fictif » (Genette, 1991 : 76). C'est aussi la position de Cohn, pour laquelle les références externes sont « fictionnalisées » dès qu'elles sont introduites dans un univers fictif (2001 : 32) : les romans historiques, en particulier, ont tendance « à assimiler leurs “immigrants”, à les traiter comme des habitants du monde fictionnel » (231).
17. À noter que le paradigme Rouen/Bovary se retrouve chez Aragon : « [...] Si c'est moi qui parle, Périquex est un souvenir. Si c'est Marie-Noire, qui est une créature de l'oubli, alors, je disais bien, dans ce cas, Périquex devient un roman » (1972 : 149) ; mais l'ironie habituelle des passages « métatranspositionnels » d'Aragon et la page qui suit – « Périquex où Marie-Noire n'a jamais mis les pieds. Périquex dont elle inventera tout. [...] L'hôtel Domino. Les Allées de Tourny. La cathédrale Saint-Front » (150) – suggèrent les limites de la thèse fictionnaliste.
18. « Ce que la critique tente, depuis des siècles, de définir, de cloisonner soigneusement, c'est la fiction ; c'est la fiction qu'il faut à la fois tenir à distance et protéger de tout amalgame ; la fiction, quand on la mêle à tout, c'est dangereux » (Darrieussecq, 1996 : 372).
19. Cohn récapitule ces hésitations successives de Genette quant au statut de la *Recherche* (2001 : 109-111).
20. Aux dernières lignes du chapitre où il oppose « récit fictionnel » et « récit factuel », Genette finit, il est vrai, par reconnaître que « la frontière entre fiction et non-fiction » est toute théorique, étant en pratique « allègrement » franchie – les « formes pures [...] » n'existent sans doute que dans l'éprouvette du poéticien –, et par concéder du bout des lèvres (dans une ultime note) que « les attitudes gradualistes ou, comme dit Thomas Pavel, “intégrationnistes”, [lui] semblent plus réalistes que toutes les formes de ségrégation » (1991 : 91-93). Conclusion, « toute provisoire », attentiste (« il faudrait attendre [...] pour savoir »), indécise (Pavel, également mentionné p. 35, semble avoir raison), et qui frise la palinodie : clause intégrationniste d'un ouvrage qui ne l'est pas.
21. Le propre de l'autofiction est de mettre « en cause la pratique “naïve” de l'autobiographie, en avertissant que l'écriture factuelle à la première personne ne saurait se garder de la fiction » (Darrieussecq, 1996 : 379), et « d'assumer cette impossible réduction de l'autobiographie à l'énoncé de réalité », « objectif », en intégrant « la part de brouillage et de fiction due en particulier à l'inconscient » (377).
22. Qu'il me soit permis de préciser que les lignes qui suivent n'ont évidemment rien d'une attaque *ad hominem*. J'ai pour Jacques Lecarme – sa culture, sa verve, sa cordialité – la plus grande estime.
23. En vérité, l'intégrationnisme n'est pas nécessairement panfictionnaliste ; de son point de vue, c'est le roman, aussi bien, qui est une sorte d'autobiographie, l'assimilation fiction/non-fiction fonctionnant dans les deux sens.
24. Doubrovsky (1988 : 69) justifie le recours à l'autofiction par les prestiges du romanesque : mais y croit-il vraiment ?
25. Que pèsent en effet face au tumulte environnant un dossier dans *Le Débat* (1994) et quelques chroniques du *Monde* (Mongin, 1992 ; Petit, 1999 ; Cohen, 1999), d'*Esprit* (Mongin, 1992 et 1993), de *France-Culture* ?
26. Ce sont les processus de cette refiguration romanesque du biographique que j'ai tenté de décrire, en les ramenant synthétiquement à trois dynamiques générales : déplacement, condensation, expansion

(Baudelle, 2001).

27. Sur cette nouvelle « trahison des clercs » dont la conversion au biographisme n'est que l'un des aspects, cf. notamment Sallenave (1989), Mongin (1992 et 1993), Mattéi (1999 : 206-224).

28. À leur manière, tous souscrivent à l'injonction célinienne : « Transposez ou c'est la mort ! », tels Mauriac, qui voit dans l'inspiration trop personnelle un manque de maturité (1984 : 96-97), ou Proust dénonçant « la vanité des études où on essaye de deviner de qui parle un auteur » (1987-1989 : IV, 486) et présentant la *Recherche* comme un « livre où il n'y a pas un seul fait qui ne soit fictif, où il n'y a pas un seul personnage "à clefs", où tout a été inventé [...] » (IV, 424). En revanche, Breton, dont on sait ce qu'il pense du roman, est en avance sur son temps en ce qu'il juge « scandaleux » de transposer : « Je persiste à réclamer des noms, écrit-il dans *Nadja*, à ne m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef » (1964 : 18). Reste qu'il ne nous livre pas le vrai nom de son héroïne.

29. Sur l'histoire et l'institutionnalisation de cette « personnalisation » de l'écrivain, qui remonte au XVIII<sup>e</sup> s., cf. notamment Bénichou (1973), Bonnet (1985), Puech (1990).

30. Sur France-Culture, le 2 sept. 2002.

31. Lejeune montre que les enjeux du débat sur « la littérature personnelle » étaient déjà ceux-là en 1888 (1998 : 14-16).

32. Kundera ironise sur la présente complaisance envers les pulsions, liée à une « situation d'égoïsme uniformisé » (1993 : 274-276).

33. *Kitsch* est l'un des noms donnés au postmoderne par ceux qui ne l'aiment pas. Pour Kundera, le mot *kitsch* désignant « l'attitude de celui qui veut plaire à tout prix et au plus grand nombre », « l'esthétique des mass media est inévitablement celle du kitsch », « infiltrant toute notre vie, le kitsch devient notre esthétique et notre morale quotidiennes ». Il est vrai que Kundera, se référant à H. Broch, voit dans le kitsch « autre chose qu'une simple œuvre de mauvais goût », quelque chose comme le sirupeux (1986 : 164-165, 198-199). Mais si ce kitsch-là n'a pas disparu (P. Delerm), il est désormais concurrencé par un kitsch *trash* et *grunge* (V. Despentès, P. Djian, M. Houellebecq...). Dans les deux cas, la perspective est « résolument non héroïque », elle renonce à toute dimension épique (Cohen, 1999).

34. Ou *pragmatique* selon Genette (1992 : 421).

35. Le roman impersonnel, cette fiction « pure » sur laquelle Donner (1998 : 14, 48) ironise à bon droit, n'est jamais qu'une direction asymptotique de l'écriture, un mirage qui se dissipe à mesure qu'on s'en approche : à supposer que l'auteur ait oublié ou écarté tous les épisodes de sa vie, demeurent, ce que P. J. Jouve appelle « l'autobiographie de rumination » (1987 : 1086), les structures d'un univers mental, le reflet d'une vie intérieure. À cet égard, on peut aller jusqu'à considérer, d'un point de vue narratologique, que la distinction théorique entre auteur et narrateur n'est jamais absolue. Comme le dit Aragon : « Quand Balzac parle, il croit se cacher, mais je le vois » (1972 : 528). C'est en effet pousser un peu loin les mesures prophylactiques en faveur d'une pure fiction que d'affirmer par exemple que, dans la *Recherche*, Proust ne « prend jamais la parole – "feignant" toujours [...] d'être Marcel ou quelque autre –, quelle que soit la relation entre le contenu de ce récit et la biographie, "la vie et les opinions" de son auteur » (Genette, 1991 : 45). Sur ce problème, cf. Cohn (2001 : 115-123).

36. Aragon ironise sur cet impossible effacement de soi : « On voudrait, ah, comme on voudrait être à l'abri du regard, à l'abri du ricanement, des doigts des autres ! On a inventé le roman pour ça, puis voilà que le mur se fait transparent, l'alibi tombe, c'est toi, c'est toi, le meurtrier ! [...] Celui qui écrit est nu. On lui voit ses plaies, ses cicatrices, sa force et

sa faiblesse, son sexe et son âme » (1972 : 528-529).

37. Green (1975 : 26 et 1118 ; 1977 : 272), Mauriac (1984), Jouve (1987 : 1085), Aragon (1971 : 585, 589 ; 1998 : 436-438, etc.), Malraux (1976 : 74), Gary (1998 : 87), Nourissier (1993 : 223), Kundera, (1993 : 308), etc.

38. Immense labeur, dont le tort fut surtout de ne pas voir que la transposition n'est pas seulement un transfert mais un écart et d'escamoter ainsi la part d'imagination inhérente au romanesque. Si l'on veut bien la juger sans dogmatisme formaliste, aveugle aux sources d'inspiration du romancier, toute cette érudition ne fut pas vaine, qui nous fournit au contraire une documentation considérable propre à éclairer les mécanismes transpositionnels à l'œuvre dans la composition d'un roman.

39. Genette parle depuis longtemps de « Marcel » pour désigner le Narrateur : redoutable commodité, qui va évidemment dans le sens d'une lecture autobiographique de la *Recherche*.

40. Ce n'est toutefois pas le cas des formalistes russes, qui n'avaient jamais perdu de vue la notion de composition : cf. Eikhenbaum (1982), qui étudie la genèse de *Guerre et Paix*.

41. Bien que son travail ne porte que sur l'œuvre de Céline, Godard, sur la base des informations rassemblées pour son édition de la *Pléiade*, est de ceux qui ont le plus approché une étude générale de la transposition, lui donnant en tout cas une impulsion décisive (1985 : 403 sq.). Le livre de de Rambures : *Comment travaillent les écrivains* (1978) pose la bonne question mais n'a rien de scientifique.

42. Carnet cité par Maurois (1949 : 152). Cf. Proust (2002).

43. L'un des traits les plus piquants de *Fils*, de Doubrovsky, est que cette « autofiction » déclarée n'a rien de fictif, le « pacte romanesque » y allant de pair avec une totale « véracité du registre référentiel » (Doubrovsky, 1988 : 68-69). Dans cette « fiction feinte », qui est en fait « une autobiographie déchainée », que reste-t-il en effet de la fiction, « hormis une annonce générique » (Lecarme, 1993 : 228-229 ; sur ce point cf. toutefois Lejeune, 1986 : 66-67) ? Genette, on le sait, n'a pas apprécié la facétie (1991 : 86-87) ; mais le non-respect du pacte, la distance et même la contradiction entre le discours (le contrat affiché) et la pratique (effective) n'ont en l'occurrence rien d'original.

44. Cohn dit la même chose mais en fictionnaliste (et en note) : « 1) Un roman [...] n'est pas moins fictionnel pour être "autobiographique", c'est-à-dire en tout ou en partie fondé sur la vie de l'auteur ; 2) une autobiographie ne devient pas une fiction quand (ou parce que) elle s'éloigne de la vérité [...] » (2001 : 97).

45. À propos de la présence de Zola et des Goncourt dans la *Recherche*, Cohn parle, de même, d'une « imbrication de [l']univers fictionnel dans le monde réel » et reproche à Genette (1976 : 61) d'exagérer l'impossibilité théorique de ces intrusions (2001 : 104).

46. Sur ces formes de paratexte, cf. bien sûr Genette (1987b).

47. Pour C. Simon, par exemple, la *Recherche* n'a rien à voir avec « les vies fictives mises en scène dans les prétendus romans d'imagination » (cité par Pugh, 1986 : 81).

48. Aragon, après Balzac (1979 : 50), ironise sur le sujet : « Si j'écris un roman où il y a un anthropophage, on ne va pas nécessairement m'accuser d'anthropophagie, mais il faut bien que je prenne mes précautions pour qu'aucune confusion ne soit possible entre mon protagoniste et moi, l'auteur. Par exemple que nous ayons des yeux de couleur différente » (1973 : 28).

49. Se retrouve ainsi sous la plume de Lejeune cette image de contamination qu'il dénonce chez Brunetière (Lejeune, 1998 : 15).

50. Un argument souvent avancé à l'encontre de la notion de roman autobiographique est que le lecteur « ne dispose, le plus souvent,



d'aucune information biographique » (Lecarme et Lecarme-Tabone, 1997 : 24). Mais on peut en douter quand la plupart des éditions, courantes ou savantes, donnent sur l'auteur publié, qu'il soit mort ou vivant, une notice biobibliographique, et que l'usage est désormais, pour les écrivains, de se montrer ; Lejeune notait déjà en 1975 qu'auteurs et éditeurs suscitent « dès le départ » un espace autobiographique, contraignant « ainsi leurs lecteurs à [les] lire dans le registre autobiographique » (1975 : 43) ; l'influence croissante des médias, à commencer par la télévision, n'a fait qu'accentuer ce phénomène (Lejeune, 1980 et 1986 : 87-99).

51. Paradoxalement, le ségrégationnisme antiréférentiel du modèle déconstructeur, en faisant de l'autobiographie « not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding » – le « moment autobiographique » surgissant quand le sujet lisant confond les tropes du discours littéraire avec une réalité vécue (à commencer par la prosopopée d'un auteur absent) –, aboutit à considérer que tous les textes, en un sens, sont autobiographiques (et ne le sont pas) (de Man, 1979).

52. Pour Lejeune, les textes qui suggèrent « que le récit parle du vécu authentique de l'auteur », mais laissent le lecteur « dans l'incertitude sur le degré d'invention ou le type de transposition », sont finalement lus comme des autobiographies (1986 : 60-61).

53. Encore la lisibilité du roman, quel qu'il soit, n'est-elle pas indépendante de sa visée référentielle (Baudelle, 1999).

54. « Pressentir [la transposition] n'empêche pas d'accorder à l'histoire un fonds d'authenticité. Le jeu qui consiste à essayer, en l'absence de toute donnée objective, de se faire une idée de la part qui revient à l'une et à l'autre devient alors partie intégrante de la lecture » (Godard, 1985 : 398).

55. Cette insaisissabilité du moi est aussi au cœur des trois derniers romans d'Aragon (1965, 1967, 1974), qui en donnent, avec les nouvelles du *Mentir-vrai*, une virtuose et vertigineuse mise en abyme.

56. D'une semblable annihilation de la fiction, dont les exemples ne manquent pas, Montherlant (1973) a donné, au sujet de ses propres livres, l'exemple le plus stupéfiant, étant lui-même l'auteur du crime. Kundera s'en prend au contraire à une biographie de Hemingway (par J. Meyers, 1985) qui transforme toute l'œuvre de l'écrivain, « retournée comme une veste », en un immense roman à clés : ce que Kundera appelle « l'interprétation kitschifiante » (1993 : 169-174, 308-309).

57. Le *Magazine littéraire* titrait récemment sur « L'aventure de l'autofiction » ou « les multiples avatars du roman autobiographique » (Montremy, 2002 : 62).

58. En fait, c'est dans l'ensemble du domaine du récit de soi que règne, même parmi les spécialistes, une fâcheuse confusion terminologique, sinon conceptuelle. N'est-il pas regrettable, en particulier, trente après *Le Pacte autobiographique*, de parler d'autobiographie, fût-elle « romancée » (au sens de « roman autobiographique » : Knapp-Tepperberg, 1989), « fictive » (au sens de « fiction autobiographique » : Henry, 1989) ou « fictionnelle » (au sens de récit autodiégétique : Cohn, 2001 : 53), en l'absence des deux critères bien connus et, croyais-je, généralement admis (pacte non romanesque, triple identité onomastique) ?

59. L'une des postérités de *Fils* est cette pratique éditoriale actuelle où « la fiction sert d'alibi au déballeage pur et simple de l'intime » (Régnier, 2002) : degré zéro du roman autobiographique, où la transposition n'est plus qu'un transfert littéral (sans écart), comme le roman à clés ; pas même un roman, d'ailleurs, quand il s'agit de « parler, et non de raconter » (C. Angot, sur France-Culture, le 2 sept. 2002).

60. « Avec les matériaux du passé, je me crée une vie de roman. [...] Dans ce sens mon écriture est fiction, bien que fondée sur le vécu, donc

« autofiction » » (Nizon, 2002) : l'autofiction ne se distingue ici du roman autobiographique que dans la mesure où le processus de refiguration (la transposition) est explicité et revendiqué comme tel.

61. Cohn note ce phénomène, mais sans en tirer toutes les conséquences génériques (2001 : 31-32, 98). Sur l'hybridité référentielle de la géographie romanesque, cf. Baudelle (1997).

62. Innombrables sont les études de genèse qui mettent en évidence cette substitution de noms fictifs aux noms réels (le processus inverse est beaucoup plus rare). On peut même considérer ces substitutions onomastiques comme un indice suffisant du caractère autobiographique d'un roman.

63. L'autobiographie maintient en principe les noms réels, sauf crainte de procès en diffamation ; selon Lecarme, *Fils* est le seul exemple d'autofiction où aucun nom n'ait été changé ; le roman à clés grime les noms mais juste assez pour ne pas empêcher les identifications. Sur cette question du maintien des noms réels dans les récits de soi et sur ses aspects génériques, cf. Lejeune (1986 : 55-58) et Lecarme (1993 : 246-247).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, A. [1952] : « Le roman de Proust et le problème des clefs », *Revue des Sciences humaines*, 49-90.
- ARAGON, L. [(1965) 1973] : *La Mise à mort*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » ;
- [(1967) 1972] : *Blanche ou l'oubli*, Paris, Gallimard, coll. « Folio » ;
- [1971] : *Après-dire*, dans L. Aragon (1972), 583-596 ;
- [(1974) 1988] : *Théâtre/Roman*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire » ;
- [(1980) 1997] : *Le Mentir-vrai*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- ARISTOTE [1952] : *Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres.
- BAKHTINE, M. [1970] : *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Points » ;
- [1978] : *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BALZAC, H. de [(1831) 1979] : *La Peau de chagrin*, dans *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, t. X, 3-294 ;
- [(1836) 1978] : *Le Lys dans la vallée*, dans *La Comédie humaine*, op. cit., t. IX, 873-1229 ;
- [(1839) 1976] : *Le Cabinet des Antiques*, dans *La Comédie humaine*, op. cit., t. IV, 936-1096.
- BARTHES, R. [(1966) 1981] : *Introduction à l'analyse structurale du récit* (*Communications*, n° 8), Paris, Seuil, coll. « Points », 7-33 ;
- [1984] : *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil.
- BAUDELLÉ, Y. [1997] : « Cartographie réelle et géographie romanesque : poétique de la transposition », dans G. Laverne (dir.), *Création de l'espace et narration littéraire*, Nice, *Cahiers de narratologie*, n° 8, 45-63 ;
- [1999] : « De la référence dans l'univers de fiction : problèmes de lisibilité du roman », *La Lecture littéraire*, n° 3, 73-86 ;
- [2001] : « Du vécu dans le roman : esquisse d'une poétique de la transposition », *Revue des Sciences humaines*, vol. 3, n° 263, 75-101.
- (dir.) [2003] : *De la réalité à la fiction : transpositions romanesques*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, « UL3 » (à paraître).
- BENICHO, P. [1973] : *Le Sacre de l'écrivain*, Paris, Corti.
- BERGSON, H. [(1900) 1947] : *Le Rire*, Paris, P.U.F.
- BONNET, J.-C. [1985] : « Le fantasme de l'écrivain », *Poétique*, n° 63 (sept.), 259-277.
- BOURDIEU, P. [1986] : « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 62-63 (juin), 69-72.
- BRETON, A. [(1928) 1964] : *Nadja*, Paris, Gallimard, coll. « Le livre de poche ».

- BRUNETIÈRE, F. [1888]: « La littérature personnelle », *La Revue des Deux Mondes*, 15 janvier ;
- [1897]: *Questions de critique*, Paris, Calmann-Lévy.
- BUISINE, A. et N. DODILLE (dir.) [1991]: *Le Biographique*, *Revue des Sciences Humaines*, vol. 4, n° 224.
- BUTOR, M. [(1964) 1992]: *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- CALLE-GRUBER, M. [1989]: « Quand le Nouveau Roman prend les risques du romanesque », dans M. Calle-Gruber et A. Rothe (dir.), 185-199.
- CALLE-GRUBER, M. et A. ROTHE (dir.) [1989]: *Autobiographie et biographie*, Colloque de Heidelberg, Paris, Nizet.
- CHENETIER, M. [1988]: « De drôles de genres: remarques sur l'hybridation générique dans la fiction américaine contemporaine », dans J. Bessière (dir.), *Hybrides romanesques: Fiction (1960-1985)*, Paris, P.U.F., 15-36.
- COHEN, O. [1999]: « Littérature, mode d'emploi », *Le Monde*, 19 mars.
- COHN, D. [2001]: *Le Propre de la fiction*, trad. C. Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Poétique » (*The Distinction of Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999).
- DARRIEUSSECQ, M. [1996]: « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, 369-380 ;
- [1997]: « "Je" de fiction », *Le Monde des livres*, 24 janvier.
- DAUDET, L. [1923]: « Transpositions », *Nouvelle Revue Française*, « Hommage à Marcel Proust », XX-112, 1<sup>er</sup> janv.
- DAVIS, L. J. [1983]: *Factual Fictions*, New York, Columbia University Press.
- Débat (Le)*, 1994, n° 79 (mars-avril).
- DION, R., F. FORTIER et É. HAGHEBAERT [2001a]: « Introduction. La dynamique des genres », dans R. Dion, F. Fortier et É. Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », 5-25 ;
- [2001b]: « La dynamique des genres, suite. Conclusion », dans R. Dion, F. Fortier et É. Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, op. cit., 351-362.
- DONNER, C. [1998]: *Contre l'imagination*, Paris, Fayard.
- DOUBROVSKY, S. [1977]: *Fils*, Paris, Galilée ;
- [1979]: « L'initiative aux maux », *Cahiers Confrontation*, n° 1 ; repris dans *Parcours critique*, Paris, Galilée, 1979, 175-201 ;
- [1988]: « Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives critiques », 61-79 ;
- [1991]: « Sartre: autobiographie/autofiction », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 4, n° 224, 17-26 ;
- [1993]: « Textes en main », *Ritm*, n° 6, 207-217.
- DURAND, G. [(1969) 1992]: *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.
- EAKIN, P. J. [1985]: *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press ;
- [1992]: *Touching the World: Reference in Autobiography*, Princeton, Princeton University Press.
- EIKHENBAUM, B. [1982]: *Tolstoy in the Sixties*, Ann Arbor, Ardis.
- ERNAUX, A. [1993]: « Vers un je transpersonnel », *Ritm*, n° 6, 219-221.
- FALLOIS, B. de [(1954) 1973]: Préface à Proust, 7-63.
- FLAUBERT, G. [1922-1925]: *Correspondance*, Paris, Librairie de France.
- FORTIER, F. et R. SAINT-GELAIS [2002]: « La transposition générique », appel d'articles inédit pour le présent dossier de *Protée*.
- FOUCAULT, M. [1969]: « Qu'est-ce qu'un auteur? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 1969-3, 73-104 ; *Dits et Écrits*, I, Paris, Gallimard, 1994, 789-821.
- GARY, R. [(1960) 1998]: *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- GENETTE, G. [1966]: *Figures I*, Paris, Seuil, coll. « Points » ;
- [1972]: *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique » ;
- [(1982) 1992]: *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Points » ;
- [1987a]: « À la recherche du texte », *Études proustiennes*, VI, 29-32 ;
- [1987b]: *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Poétique » ;
- [1991]: *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique » ;
- [1999]: *Figures IV*, Seuil, coll. « Poétique ».
- GERMAIN, A. [1953]: *Les Clés de Proust*, Éd. Sun.
- GODARD, H. [1985]: *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- GREEN, J. [1975]: *Journal* [1926-1955], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV ;
- [1977]: *Journal* [1956-1972], *ibid.*, t. V.
- GRIVEL, C. [1973]: *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye/Paris, Mouton ;
- [1989]: « Ressemblances fortuites », dans M. Calle-Gruber et A. Rothe (dir.), 201-215.
- HAMBURGER, K. [(1957) 1986]: *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- HENRY, A. [1989]: « Imaginaire pour une autobiographie fictive: À la recherche du temps perdu de Marcel Proust », dans M. Calle-Gruber et A. Rothe (dir.), 115-127.
- HUGO, V. [(1831) 1976]: *Notre-Dame de Paris*, Paris, Garnier.
- JOUE, P. J. [(1954) 1987]: *En miroir. Journal sans date*, dans *Œuvre*, Paris, Mercure de France, vol. II.
- KNAPP-TEPPERBERG, E.-M. [1989]: « Autobiographie et autobiographique chez Marie Cardinal », dans M. Calle-Gruber et A. Rothe (dir.), 101-113.
- KRISTEVA, J. [1994]: *Le Temps sensible*, Paris, Gallimard.
- KUNDERA, M. [1979]: *Le Livre du rire et de l'oubli*, Paris, Gallimard ;
- [1986]: *L'Art du roman*, Paris, Gallimard ;
- [1993]: *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard.
- LECARME, J. [1993]: « L'autofiction: un mauvais genre? », *Ritm*, n° 6, 227-249 ; repris dans J. Lecarme et E. Lecarme-Tabone [1997]: 267-283 (version remaniée) ;
- [1997a]: « Paysages de l'autofiction », *Le Monde des livres*, 24 janvier, VI ;
- [1997b]: « L'hydre anti-autobiographique », dans P. Lejeune (1997) ;
- [1998]: « La question de la distinction des genres: roman, autobiographie, autofiction », conférence inédite prononcée le 28 avril à l'Université de Lille 3.
- LECARME, J. et E. LECARME-TABONE [1997]: *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».
- LE GENDRE, B. [1999]: « Les Gironde de Mauriac », *Le Monde*, 30 sept., 30-31.
- LEJEUNE, P. [1975]: *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique » ;
- [1980]: *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique » ;
- [1986]: *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique » ;
- [1993]: « L'irréel du passé », *Ritm*, n° 6, 19-42 ;
- (dir.) [1997]: *L'Autobiographie en procès*, Nanterre, Université Paris X ;
- [1998]: *Pour l'autobiographie*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur de la vie » ;

- [2002]: « Pour l'autobiographie », propos recueillis par M. Delon, *Magazine littéraire*, n° 409 (mai), 20-23.
- LUSEBRINK, H.-J. [2001]: « Dynamiques de l'autobiographie », dans Dion, Fortier et Haghebaert (2001), 103-120.
- MALRAUX, A. [(1967) 1976]: *Antimémoires*, dans *Le Miroir des limbes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » (*Œuvres complètes*, III).
- MAN, P. de [1971]: *Blindness and Insight*, Oxford, Oxford University Press;
- [1979]: « Autobiography as De-Facement », *Modern Language Notes*, vol. 94, 919-930.
- MATTÉI, J.-F. [1999]: *La Barbarie intérieure. Essai sur l'immonde moderne*, Paris, P.U.F.
- MAURIAC, F. [[1933] 1984]: *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Buchet/Chastel.
- MAUROIS, A. [1949]: *À la recherche de Marcel Proust*, Paris, Hachette.
- MERCIER, M. [1984]: Notice de *La Vagabonde*, dans Colette, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1582-1592.
- MONGIN, O. [1992a]: « Le goût du réel en littérature », *Esprit*, n° 181 (mai), 115-126;
- [1992b]: « Identité et littérature », *Le Monde*, 3 juillet;
- [1993]: « Littérateurs ou écrivains? », *Esprit*, n° 192 (juin), 102-118.
- MONTERLANT, H. de [1973]: *Mais aimons-nous ceux que nous aimons?*, Paris, Gallimard.
- MONTREMY, J.-M. de [2002]: « L'aventure de l'autofiction », *Magazine littéraire*, n° 409 (mai), 62-64.
- MULLER, M. [1965]: *Les Voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, Genève, Droz.
- NETTELBECK, C. W. [1976]: « Notion et fonction de la "transposition" chez Céline et Proust », dans *Actes du Colloque international de Paris*, Bibliothèque L.-F. Céline de l'Univ. Paris VII, Bull. n° 1, 7-25.
- NIZON, P. [2002]: « Je cours après une vie de roman », *Magazine littéraire*, n° 409 (mai), 49.
- NOURISSIER, F. [1993]: « Monsieur Haine », *Ritm*, n° 6, 223-226.
- PARSONS, T. [1980]: *Nonexistent Objects*, New Haven, Yale University Press.
- PATERSON, J. M. [2001]: « Le paradoxe du postmodernisme », dans Dion, Fortier et Haghebaert (2001), 81-101.
- PAVEL, T. [1988]: *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique » (*Fictional Worlds*, Harvard University Press, 1986);
- [1992]: « Between History and Fiction », dans A. Fehn, I. Hoesterey et M. Tatr (dir.), *Neverending Stories: Toward a Critical Narratology*, Princeton, Princeton University Press.
- PETIT, M. [1999]: « Le refus de l'imaginaire », *Le Monde*, 4 février.
- PROUST, M. [(1954) 1973]: *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Idées »;
- [1987-1989]: *À la recherche du temps perdu*, sous la dir. de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol.;
- [2002]: *Carnets*, sous la dir. de F. Callu et A. Compagnon, Paris, Gallimard.
- PUECH, J.-B. [1985]: « Du vivant de l'auteur », *Poétique*, n° 63 (sept.), 279-300;
- [1990]: *Du vivant de l'auteur*, Seyssel, Champvallon.
- PUGH, A. C. [1986]: « Claude Simon: Fiction and the Question of Autobiography », *Romance Studies*, n° 8 (été).
- QUIGNARD, P. [1990]: *Albucius*, Paris, P.O.L.
- RAMBURES, J.-L. de [1978]: *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion.
- RÉGNIER, T. [2002]: « De l'autobiographie à l'autofiction: une généalogie paradoxale », *Magazine littéraire*, n° 409 (mai), 64-65.
- RICCEUR, P. [1983-1985]: *Temps et récit*, 3 vol.: *Temps et récit*, I (1983); II, *La Configuration du temps dans le récit de fiction* (1984); III, *Le Temps raconté* (1985), Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique »;
- [1990]: *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- RIFFATERRE, M. [1990]: *Fictional Truth*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- ROBBE-GRILLET, A. [1984]: *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit.
- ROUSSET, J. [1990]: *Passages: échanges et transpositions*, Paris, Corti.
- SALLENAVE, D. [1989]: « La nouvelle trahison des clercs », *Le Monde des livres*, 3 fév.
- SARRAUTE, N. [(1956) 1987]: *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio-essais ».
- SARTRE, J.-P. [1976]: *Situations X*, Paris, Gallimard.
- SMITH, B. H. [1978]: *On the Margins of Discourse: Relations of Literature and Language*, Chicago, The University of Chicago Press.
- STONE, A. [1982]: « Factual Fictions », dans *Autobiographical Occasions and Original Acts*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 265-324.
- TADIÉ, J.-Y. [1970]: *Introduction à la vie littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bordas;
- [(1971) 1986]: *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- THIBAUDET, A. [1922]: *Gustave Flaubert: sa vie, ses romans, son style*, Plon-Nourrit.
- TODOROV, T. [(1968) 1973]: *Qu'est-ce que le structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- URMSON, J. O. [1976]: « Fiction », *American Philosophical Quarterly*, XIII-2 (avril).
- VALÉRY, P. [1945]: « De l'enseignement de la poétique au Collège de France », *Variété V*, Paris, Gallimard.
- VIART, D. [2001]: « Dis-moi qui te hante: paradoxes du biographique », *Revue des Sciences Humaines (Paradoxes du biographique)*, sous la dir. de D. Viart, vol. 3, n° 263, 7-33.
- WESSELING, E. [1991]: *Writing History as a Prophet: Postmodernist Innovation of the Historical Novel*, Amsterdam, J. Benjamin Pub. Co.

# ALOYSIUS BERTRAND : LA VOLONTÉ DE TRANSPOSITION

LUC BONENFANT

Du fait qu'il allie la poésie à la prose, le genre du poème en prose semble remettre en cause les fondements de la traditionnelle division des genres en lyrique, épique et dramatique<sup>1</sup>. Le genre se trouve toutefois aussi informé par des codes artistiques exogènes, tels que la peinture et la musique. Parmi plusieurs, David Scott (1989) a étudié la structure spatiale du genre, et si l'influence de la musique chez les poètes en prose a moins retenu l'attention des spécialistes, on a toutefois noté que le genre inspire, souvent de façon importante, des compositeurs modernes: Maurice Ravel met en musique trois poèmes d'Aloysius Bertrand, alors que Benjamin Britten adapte les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud.

Sur le plan de son organisation, le poème en prose possède donc des particularités qu'il emprunte, mais non exclusivement, au vers, à la peinture, à la musique et aux genres brefs. Il convoque plusieurs poétiques qui, pour autant qu'elles soient différentes, n'en demeurent pas moins compatibles. Ces poétiques diverses concernent tout autant le genre que le mode, «invit[ant] enfin le lecteur à se demander ce qui fait qu'un texte est ou non reçu comme poème» (Sandras, 1995: 13).

Ainsi, le poème en prose apparaît comme un terrain privilégié pour explorer les différentes facettes de la notion de transposition générique, qu'on définira comme «la reprise de traits génériques caractéristiques d'un genre donné dans des œuvres où ils semblent plus inattendus» (Dion, Fortier et Haghebaert, 2001: 353-354)<sup>2</sup>. Partant de cette définition, et puisant des exemples dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand, nous montrerons d'abord que la transposition n'est pleinement opératoire qu'une fois envisagée sur le double plan du genre et du mode. Cette distinction nous permettra ensuite de souligner le caractère résolument actif, voire engagé, de l'opération de transposition, qui se distingue par là des processus de différenciation et d'hybridation<sup>3</sup>.

## LA TRANSPOSITION GÉNÉRIQUE

Plusieurs des poèmes contenus dans *Gaspard de la Nuit* sont lisibles en tant que récits: ils mettent en place une diégèse, un narrateur, des personnages, etc., ce qui n'est au demeurant guère surprenant:

[...] la narration et l'allure du conte s'associent assez bien aux structures poétiques. Le poème en prose, parce qu'il revêt souvent un habillage narratif, côtoie le conte ou la nouvelle et ceux-ci, inversement, peuvent facilement prendre une dimension poétique. (Vincent-Munnia, 1996: 224-225)

En conséquence, Bertrand adapte des procédés narratifs dans les textes de son recueil. « La viole de Gamba » (2000: 127-128), dont l'argument fantaisiste se trouve réparti selon trois courts épisodes<sup>4</sup>, utilise les formules narratives de la *commedia dell'arte* telles que la reprise d'un canevas simpliste et la mise en scène de personnages qui sont autant de parangons (Pierrot, Colombine, Arlequin). « La poterne du Louvre » raconte plutôt l'histoire d'un nain qui effraie le garde du Louvre en lui faisant croire qu'il est le diable. Comme dans plusieurs des poèmes de *Gaspard de la Nuit*, cette narration est exposée par un narrateur extradiégétique.

Travaillant avec un matériau jusqu'alors principalement utilisé pour raconter des histoires – la prose –, Bertrand n'hésite pas à recourir aux ressources des genres narratifs, qu'il transpose adéquatement dans les textes de *Gaspard de la Nuit*. Cependant, il ne limite pas son utilisation de la prose à la reprise de procédés narratifs; dans son recueil, l'auteur n'hésite pas à transposer aussi des procédés qu'il emprunte au vers. Parmi ceux-ci, la division en couplets et la récurrence anaphorique. « Harlem » (2000: 115-116) est exemplaire de ces deux emprunts bertrandiens au vers. D'abord, chaque strophe du poème est séparée des autres par un blanc typographique. Ces blancs inter-strophiques agissent sur le rythme même de la lecture du texte puisqu'ils commandent une pause de la lecture semblable à celle imposée par le blanc qui suit traditionnellement le vers du poème. Ces pauses de la lecture, Bertrand semble bien les avoir voulues: « il jettera de larges blancs entre ces couplets comme si c'étaient des strophes en vers » (2000: 373), écrit-il dans ses directives typographiques. La succession des strophes et des blancs lui permet de faire passer délibérément dans le domaine de la prose un procédé jusque-là réservé au vers.

La prose, normalement, emplit la page, sur sa largeur et dans sa hauteur; le blanc au contraire est traditionnellement l'apanage du vers qui, par ses retours réguliers à la ligne et ses regroupements en strophes, crée du vide et le vide autour de lui (ainsi que du silence, un rythme particulier, des marges de rêverie...). (Vincent-Munnia, 1996: 106)

Tous les poèmes de *Gaspard de la Nuit* utilisent ce procédé du blanc typographique<sup>5</sup>, que la critique a assez commenté pour qu'il soit inutile d'insister. Mieux vaut remarquer que Bertrand emprunte aussi au vers sa métrique, pour mieux l'adapter aux besoins de la prose. Les strophes de « Harlem » sont par exemple toutes d'une longueur de trois lignes; elles reprennent ainsi le compte du pied – lequel appartient historiquement au vers – pour le remplacer par un compte plus approprié à la prose: la ligne (Bonenfant, 2002: 120). À première vue, la répétition de la conjonction « et » à chaque début de strophe rappelle les récurrences anaphoriques qu'on trouve dans nombre de poèmes versifiés. Mais elle appelle aussi le principe de liaison de coordination propre au vers. Du fait qu'il s'écrit sur une seule ligne, le vers implique inévitablement l'idée de « retour ». Un vers n'est pas une unité sémantique et syntaxique isolée; il se lit toujours dans un rapport de coordination avec les autres vers du poème. Bertrand adapte donc dans son poème un autre de ses procédés: il remplace l'idée de retour par celle de la récurrence anaphorique, plus juste en regard de la nature du matériau d'écriture avec lequel il travaille.

La répétition de « Il s'assied » dans « Le capitaine Lazare », du « Écoute! – Écoute! » dans « Ondine »; la reprise du « ainsi j'ai vu, ainsi je raconte » d'« Un rêve » et le quadruple « Notre-Dame d'Atocha, protégez-nous! s'écriaient les brunes andalouses, nonchalamment bercées au pas de leurs mules » dans « Les muletiers » ne sont que quelques-unes des nombreuses récurrences anaphoriques présentes dans *Gaspard de la Nuit*, ce qui permet à Gisèle Vanhèse Cicchetti d'écrire:

Quand le lecteur parcourt ces poèmes en prose qui, dans Gaspard, s'articulent en strophes de longueur presque égale, aux constructions symétriques bien marquées et dans certains cas



*suivies d'un refrain, il perçoit leur hétérogénéité par rapport à l'esthétique de son temps et, s'il dispose d'une bonne culture littéraire, il la relie à un type de poésie du passé, elle aussi à forme fixe: la ballade. (1979: 12)*

Ainsi, la transposition générique propre aux poèmes en prose bertrandiens affecte d'abord la structure des textes, lesquels empruntent des procédés formels au vers et aux genres narratifs brefs pour se constituer comme poèmes en prose. Ces transpositions génériques indiquent de façon exemplaire que le poème en prose est justement cela: un poème *en* prose, c'est-à-dire un poème qui, partant d'une tradition précise et de ses techniques (celles du vers), se sert plutôt des ressources propres à la prose pour s'élaborer en poème. Alastair Fowler a raison d'écrire que

*[...] far from inhibiting the author, genres are a positive support. They offer room, as one might say, for him to write in – a habitation of mediated definiteness; a proportioned mental space; a literary matrix by which to order his experience during composition. (1982: 31)*

Lorsqu'il s'attache à la composition de *Gaspard de la Nuit* vers 1828, Aloysius Bertrand a déjà écrit de nombreux vers. Il a donné d'audacieux poèmes, dont des dizains en losange et des études de vers impairs. Il a aussi écrit d'excellents sonnets, dont le fameux «À monsieur Eugène Renduel» (2000: 522). Bertrand maîtrise bien les techniques du vers; toutefois, il ne se contente pas de simplement les reprendre dans ses poèmes en prose. Plutôt, il adapte ces techniques au nouveau matériau du poème qu'est la prose. La reprise bertrandienne des techniques du vers n'est pas qu'une répétition; elle devient véritablement une transposition, du fait même de son adaptation aux besoins du nouveau genre, montrant par là la part active du génie de son auteur<sup>6</sup>.

En véritable écrivain qu'il est, Bertrand ne se préoccupe pas des seules techniques scripturaires. Par exemple, la transposition du blanc typographique décrite plus haut n'agit pas sur le seul plan formel des textes, mais aussi sur le plan de leur situation

d'énonciation. À propos des deux versions de «La citadelle de Wolgast», Max Milner écrit:

*[...] dans la version définitive, ne subsistent plus que quelques détails, séparés par un blanc qui résume mieux que toute parole le tragique de la situation et l'isolement de la citadelle héroïque. (1980: 27)*

Bien qu'inspiré d'une technique appartenant au vers, le blanc bertrandien laisse rapidement transparaître une attitude d'ordre modal plutôt que strictement générique. Cette reprise du blanc indique que l'auteur attache tout autant d'importance à circonscrire le dessein de ses textes qu'il a porté attention à leur composition formelle. Dans la lettre citée à son typographe, il demande de «blanchir comme si le texte était de la poésie» (2000: 373). L'utilisation de la conjonction indique certes trop bien l'ambivalence de Bertrand, qui ne sait trop comment classer ses textes<sup>7</sup>, mais, du point de vue qui est ici le nôtre, cette conjonction manifeste aussi une prescription certaine quant à la façon dont il faut lire ces textes. Bien avant le genre, l'intention auctoriale déclarée concerne le mode des textes, qui sera celui de la poésie. Elle laisse ainsi soupçonner que la transposition opérée par Bertrand dépasse les questions de technique liées aux genres pour déboucher plus largement sur le plan modal des textes<sup>8</sup>.

L'exemple de *Gaspard de la Nuit* indique que l'on doit opérer une distinction entre la *transposition générique* et la *transposition modale*, lesquelles jouent sur des plans différents de l'œuvre: celui de sa «forme compositionnelle» (laquelle dépend par ailleurs d'une série diverse de facteurs<sup>9</sup>), celui de sa «forme architectonique» (Bakhtine, 1978)<sup>10</sup>. Comme opération de combinaison, la transposition dépend nécessairement de la distinction genre/mode.

Alastair Fowler (1974; 1982) a montré que les genres connaissent habituellement trois phases: 1. celle de leur émergence; 2. celle de leur constitution; 3. celle de leur transformation. La troisième phase se constitue le plus souvent par la médiation genre/mode:

*This restatement suggests a general hypothesis: namely that genre tends to mode. The genre, limited by its rigid structural*

*carapace, eventually exhausts its evolutionary possibilities. But the equivalent mode, flexible, versatile, and susceptible to novel commixtures, may generate a compensating multitude of new generic forms. (1974: 92)*

Dès lors, si la transposition générique révèle l'hybridation générique d'un texte, la transposition modale appelle plutôt la transformation historique du genre.

Parce qu'elle relève de l'*invention formelle*, la transposition générique laisse poindre le métissage compositionnel des textes. La présence simultanée, dans *Gaspard de la Nuit*, de caractéristiques propres au vers (le blanc typographique, la récurrence) et aux genres narratifs brefs (le narrateur, la transformation événementielle diégétique) en sont des exemples.

La transposition modale transforme quant à elle la visée d'un genre, elle permet de redéfinir le rapport particulier d'un genre à ses thèmes. En somme, elle permet à l'écrivain qui la pratique de modifier les balises d'un genre pour qu'il emprunte le dessein d'un autre de façon à parler différemment d'un sujet particulier. Dion, Fortier et Haghebaert parlent à cet égard de « changement de registre » (2001 : 354). La performativité du poème en prose, empruntée au genre théâtral de façon à ce que le genre ressemble parfois à la saynète, en est un exemple<sup>11</sup>. De même,

*[...] l'autobiographie africaine, qui tend à greffer à l'introspection individuelle caractéristique du genre en Occident un récit de l'expérience collective, constitue un exemple éloquent d'un tel décalage. (2001 : 354)*

Bertrand lui-même pratique ce type de transposition lorsqu'il crée les fantaisies novatrices de *Gaspard de la Nuit*.

#### LA TRANSPOSITION MODALE

S'inspirant de la critique génétique, les commentateurs s'entendent pour remarquer que

*[...] la concentration formera une part importante de l'art d'Aloysius Bertrand. Ce procédé, qui suggère par touches légères et rapides, par une suite d'évocations parfois brutales, réduit le décor à son expression la plus simple. (Corbat, 1975 : 36)*

Partant d'une première version clairement narrative, par moments prosaïque, Bertrand arrive à créer des textes poétiques. C'est ainsi qu'il emprunte à un mode ses procédés pour en créer un autre.

En témoignent « L'air magique de Jehan de Vitteaux » (2000 : 271-272) et son avant-texte, « La gourde et le flageolet » (2000 : 364). Ce dernier rappelle, par sa forme et sa visée, les récits brefs romantiques. D'abord, il renferme un argument narratif, qui se comprend selon l'ordre séquentiel et hypotaxique de sa diégèse<sup>12</sup>. Ensuite, il s'ouvre sur une formule qui rappelle le « Il était une fois » du conte<sup>13</sup>. De même, son narrateur met en évidence le caractère typé des personnages, qui deviennent autant de parangons qui s'opposent au sein de la trame narrative<sup>14</sup>. Enfin, le texte se termine sur une moralité dont la dernière proposition, « mais au diable si je bois jamais à la gourde d'un vilain ! » (2000 : 364), confère au texte une valeur narrative d'*exemplum*.

Bertrand reprend ces éléments dans « L'air magique de Jehan de Vitteaux », mais d'une manière fragmentaire, suggérant là que le second texte transfère sur le mode poétique les éléments narratifs de la première version. Par exemple, la première strophe présente les mêmes deux personnages, mais sur le mode de la juxtaposition plutôt que de l'enchaînement narratif :

*La feuillée verte et touffue : un clerc du gai savoir qui voyage  
avec sa gourde et son rebec, et un chevalier armé d'une énorme  
épée à couper en deux la tour de Montlhéry. (2000 : 271)*

De même les deux sections de la phrase séparées par le deux-points se trouvent dans un rapport de simultanéité plutôt que de conséquence. Insécable, l'image rompt avec une éventuelle linéarité narrative. Aussi, la relative absence d'adjectifs qualificatifs au sein de la strophe montre que les descriptions y sont minimales ; en utilisant principalement des noms communs, Bertrand semble suggérer qu'il faille laisser à l'imagination du lecteur le soin de visualiser la scène comme il l'entend. L'auteur procède par touches suggestives et lacunaires qui disent finalement beaucoup plus qu'elles ne paraissent, si ce n'est que

parce qu'elles ne disent rien de l'état du clerc, de ses instruments, ou du chevalier.

Sans totalement supprimer le caractère anecdotique de son texte, Bertrand le transforme d'une manière telle que, du mode narratif, l'histoire racontée se trouve rapidement transposée sur le mode poétique. Bertrand utilise les ressources propres aux genres narratifs brefs, tels que l'usage du parangon, pour finalement livrer à ses lecteurs un texte que la postérité considérera comme un poème en prose, c'est-à-dire comme un texte en prose fonctionnant sur le mode de l'implicite et de la suggestion que l'on connaît à la poésie.

Pour des raisons notamment liées à la notion d'individualité caractéristique de l'*ethos* de l'époque, la poésie romantique se voit largement envahie par le mode lyrique, mode que Bertrand n'hésite pas à utiliser dans certains des textes de *Gaspard de la Nuit*. Dans « Encore un printemps », l'instance énonciatrice du poème se lamente sur les difficultés d'une vie trop pleinement sentie : « Ô ma jeunesse, tes joies ont été glacées par les baisers du temps, mais tes douleurs ont survécu au temps qu'elles ont étouffé sur leur sein ». (2000 : 245). S'adressant aux femmes de sa vie passée, le « Je » ne les considère pas comme de simples objets à décrire. Il se fusionne véritablement à elles ; sa voix est un point de jonction à travers lequel il peut exprimer sa déception face aux tricheries de la vie. Ainsi,

*[...] le « sujet lyrique » n'est pas le centre-source d'une parole qui l'exprime, mais plutôt le point de tangence, l'horizon désiré d'énoncés subjectifs ou non qu'il s'attache à relier [...].*

(Rabaté, 1996 : 67)

Fonctionnant plutôt sur le mode de la négation, l'énonciation lyrique de « À M. David, statuaire » permet au sujet de s'exprimer pleinement sur les malheurs relatifs à l'amour et à la gloire. Le poème chante les circonstances de l'affliction du sujet qui exprime, à la première personne, son malheur personnel : « et j'ai prié, et j'ai aimé et j'ai chanté, poète pauvre et souffrant ! » (2000 : 282). Le sujet du poème cherche à s'unir à une autre voix qui comprendra son trouble, et répondra (peut-être) par la voie/voix du

réconfort : « Ah ! l'homme, dis-le moi, si tu le sais, l'homme, frêle jouet gambadant suspendu aux fils des passions, ne serait-il qu'un pantin qu'use la vie, et que brise la mort ? » (2000 : 282). Le sujet lyrique du poème

*[...] se détermine ainsi non dans un rapport autocentrique à lui-même mais dans la relation qu'entretient sa propre voix avec celle d'une communauté humaine symbolisée par [l'autre].*

(De Sermet, 1996 : 86)

Avant Bertrand, d'autres auteurs avaient créé une prose lyrique. Rousseau et Chateaubriand ont laissé des proses qui se détachent du prosaïsme pour accéder à la poésie du rêve. Si cette prose lyrique peut être considérée poétique dans la mesure où elle laisse place à des épanchements sentimentaux, elle s'oppose toutefois au lyrisme, qui est le mode d'énonciation particulier d'un sujet en quête. Car le sujet lyrique « n'est donc pas à entendre comme un donné qui s'exprime selon un certain langage, la langue changée en chant, mais comme un procès, une quête d'identité » (Rabaté, 1996 : 66)<sup>15</sup>. L'innovation de Bertrand réside justement dans ce que l'emprunt des thèmes les plus courants de la prose lyrique (rêverie, épanchement, émotion) lui permet de faire passer vers la prose un mode d'énonciation particulier – le lyrisme –, jusque-là réservé au vers.

Puisant aux ressources de la littérature, Bertrand subvertit la narrativité traditionnelle de la prose et le lyrisme du vers de façon à créer des textes originaux du point de vue du mode. Une telle transposition modale est bien entendu endogène au système de la littérature, puisqu'elle convoque des codes puisés au sein des modes littéraires « traditionnels » que sont l'épique, le lyrique et le dramatique. Parallèlement à ce type de transposition, il existe aussi une transposition modale exogène au système de la littérature. Un auteur peut choisir de transposer sur le plan littéraire des codes qui appartiennent traditionnellement à d'autres arts. Les poèmes en prose de *Gaspard de la Nuit* fournissent deux exemples de ce type de transposition.

Si le blanc typographique du vers sert à Bertrand pour diviser formellement les strophes de ses poèmes,

il lui permet aussi de transposer une intention de type modal: celle du cadre pictural. En effet, les poèmes bertrandiens «se présentent sous une forme fortement structurée» (Vincent-Munnia, 1996: 93); ils possèdent une nette «unité *architecturale* [dont] le plan, du reste, ne varie guère: entre un prologue et un épilogue, trois ou quatre couplets symétriquement distribués» (Bernard, 1959: 62). On peut penser qu'ils se présentent comme autant de tableaux qui doivent être lus dans l'unité cadrée de leur signification. Ces poèmes indiquent combien Bertrand a été sensible à la qualité unitaire des tableaux auxquels il fait référence dans le sous-titre de son recueil, et qu'il a vraisemblablement cherché à reproduire cette unité dans sa prose.

Cet intérêt pour la transposition picturale n'est bien entendu pas nouveau chez Bertrand. En 1828, l'auteur donnait trois compositions dans *Le Provincial* qu'il a appelé des bambochades<sup>16</sup>. Or la bambochade est un genre pictural qui met en scène le burlesque de la vie quotidienne, qu'on trouve aussi, mais sous une forme plus hallucinée et fantastique, chez Callot. Il semble bien que

*Bertrand était donc, avant même de placer ses poèmes sous le patronage de Rembrandt et de Callot, à la recherche de certaines équivalences entre la poésie et la peinture, et cela pour évoquer – toujours avec une pointe d'humour – des scènes «prises sur le vif», situées dans un ailleurs de convention.* (Milner, 1980: 13)

La transposition des cadres picturaux dans le domaine de la poésie n'est pas que formelle. Bertrand ne se contente pas de simplement reproduire fidèlement sur la page les cadres de la peinture. Le cadrage des poèmes en prose bertrandiens sert à exacerber leur aspect poétique, dans la mesure où ils ne fonctionnent pas tant sur le mode de la litote que sur celui de l'indicible: muets, les cadres disent tout de même ce qui ne peut être explicité. La transposition du cadre pictural dans la prose du poème sert le transfert d'une vision du monde; elle s'inscrit donc modalement dans la poésie des poèmes. Par exemple, Francis Claudon a noté que *Gaspard de la Nuit* «paraît nettement paraphraser Rembrandt et la

pente tortueuse de sa rêverie» (1988: 78). La combinatoire opérée par le transfert du cadre pictural dans le domaine littéraire permet de raffiner les modalités poétiques du poème, qui acquiert sa poéticité par l'accession au mode de la rêverie (Rembrandt) et du fantastique (Callot):

*Ainsi la parenté entre les deux artistes [Bertrand et Callot] est-elle moins à chercher dans le choix des motifs qui excitent fortement l'imagination, que dans le jeu entre l'esprit spiritose, vivifié par l'humour, et l'esprit spirituelle, celui du rêve et de la méditation.* (Choré, 1993: 108)<sup>17</sup>

C'est donc là que la transposition, par Bertrand, du blanc pictural dans le domaine de la prose diffère de la reprise technique du blanc du vers: le premier concerne le mode des textes bertrandiens, le second regarde leur forme. Cette transposition modale, Bertrand l'opère toutefois aussi à partir de la musique, de laquelle il emprunte d'abord un nom (fantaisie), ensuite une notion (la liberté).

Avant Bertrand, Hoffmann avait procédé à une transposition littéraire de la musique. Les *Fantasiestücke in Callots Manier* sont exemplaires du double parcours de l'Allemand, qui fut écrivain et compositeur<sup>18</sup>. Quelques années plus tard, et dans le contexte fort différent qu'est celui du champ littéraire français de l'époque, Bertrand s'inspire d'Hoffmann pour transposer dans le domaine de la littérature les possibilités formelles et modales d'un genre jusque-là musical: la fantaisie (Bonenfant, 2002: 247-252).

Dès son apparition au XVI<sup>e</sup> siècle, la fantaisie musicale se distingue par son invention formelle et son refus du conformisme. À l'époque romantique, le genre apparaît comme un phénomène arbitraire qui défie toutes les règles formelles:

*[...] the attempt to bypass the artistic norms current at any time and, independently of them, to allow the creation of a musical work to depend exclusively on the inventive powers (fantasy) of the artist appears thus.* (Schleuning, 1971: 6)

En libérant ses poèmes du carcan du vers, Bertrand peut transposer en littérature cette idée de liberté propre à la fantaisie musicale. Ce faisant, il inscrit ses

poèmes dans le cadre (modal) plus large qu'est celui de la fantaisie telle que l'entendent les romantiques. Les romantiques français associent la fantaisie à la fausseté de l'art, au sens où Platon entendait cette fausseté; elle est pour eux synonyme d'imagination et de caprice. Le choix de Bertrand de retenir le nom «fantaisie» pour ses poèmes lui permet de transposer l'idée de liberté du genre musical, laquelle correspond précisément à l'idée que ses contemporains se font de la poésie. La transposition formelle devient ainsi rapidement une transposition modale.

\* \* \*

Le recueil de Bertrand montre bien que la reprise d'une caractéristique formelle telle que la division en couplets (que l'auteur prend du poème en vers) diffère de la mobilisation narrative du genre (empruntée aux genres brefs) ou encore de la convocation de la liberté musicale, justement parce qu'elle joue à un autre niveau de l'œuvre. En conséquence, il semble essentiel de distinguer entre la *transposition générique* – laquelle concerne la reprise d'éléments plus strictement formels d'un genre – et la *transposition modale*, qui reprendra surtout un esprit, une visée.

Au plus fort de l'époque romantique, Bertrand pratique des genres courants tels que le poème en vers irréguliers, la nouvelle et le conte. Bertrand aurait pu choisir de poursuivre ses expérimentations sur le vers, et se satisfaire de perfectionner un art qu'il maîtrisait déjà assez bien. Il n'hésite pourtant pas à transposer dans le matériau de la prose des procédés techniques et modaux qui avaient jusqu'alors appartenu respectivement au vers et aux genres narratifs brefs, mais aussi à la peinture et à la musique. Ainsi, il ne se contente pas de simplement reproduire des techniques précises, de reprendre fidèlement un esprit ou une visée; plutôt, il les traduit pour les besoins de la prose (*traducere* = faire passer). Ses transpositions sont de véritables adaptations, dans la mesure où les proses contenues dans *Gaspard de la Nuit* sont entièrement nouvelles, tout en reposant sur des traditions appartenant à d'autres arts.

La transposition bertrandienne des genres et des modes constitue en ce sens une véritable subversion, puisqu'elle remet en cause les fondements sur lesquels toute la poétique classique et romantique reposait. Ce faisant, Bertrand pose un geste digne du génie romantique qui répond de manière exemplaire aux revendications génériques d'un Stendhal (dans *Racine et Shakespeare*) ou d'un Hugo (dans la préface de *Cromwell*). Surtout, Bertrand indique là le caractère actif du processus de transposition, lequel demande une réflexion d'ordre générique sur la littérature et ses possibilités. La transposition, essentiellement une pratique de transplantation, procède largement de l'ordre scripturaire. Elle signale la dimension auctoriale du genre.

Toute combinaison générique résulte d'un choix auctorial. À cet égard, la transposition semble la plus active de tous les processus de transformations génériques, puisqu'elle découle essentiellement d'une stratégie de la part de l'auteur, et dont le symptôme le plus visible sera un programme générique textuel bien précis<sup>19</sup>. De fait, le changement historique des genres provient de l'impulsion d'écrivains qui n'hésitent pas à repousser les cadres formels, thématiques ou modaux d'un genre donné. En témoigne de façon exemplaire la fameuse «querelle du Cid», précisément causée par le refus des poéticiens classiques d'admettre la transgression opérée par Corneille.

Ce qui ne revient pas à dire que le processus de transposition résulte toujours d'un choix conscient:

*With kind and subgenre alike, the phase of assembly may of course be largely unconscious. The author perhaps thinks only of writing in a fresh way. It will often be his successors who first see the potential for genre and recognize, retrospectively, that assembly of a new form has taken place.* (Fowler, 1982: 159)

Cela semble être le cas d'Aloysius Bertrand, qui utilise intentionnellement la transposition générique et modale sans arriver à nommer sa création, ce «nouveau genre de prose» (2000: 900) dont il a tant rêvé. Cette prose nouvelle pavera bien sûr la voie aux inventions poétiques de la modernité (Baudelaire, Mallarmé, Jacob). C'est toutefois la postérité qui y



verra des poèmes en prose, et peut-être même les premiers poèmes en prose de la littérature française<sup>20</sup>.

De toute évidence, l'écrivain qui choisit de transposer dans un genre des procédés qui appartiennent originellement à un autre se pose d'ores et déjà en position de lecteur, puisqu'il cherche dans les œuvres qui le précèdent des modèles à retranscrire :

*L'impulsion à mettre en forme se renouvelle sans cesse, et se vit toujours comme un acte originaire et unique; mais elle trouve dans la tradition littéraire des ouvrages formels qui ont été créés et développés par une impulsion à la mise en forme, parente de la précédente, et qui guidait d'autres artistes aux prises avec des problèmes analogues dans d'autres situations historiques.*  
(Viëtor, 1977 : 492)

Cette posture particulière n'empêche toutefois pas le comportement dynamique de l'écrivain qui, agissant au sein du champ littéraire de son époque, peut tout de même influencer le développement des genres. « Genre also offers a challenge by provoking a free spirit to transcend the limitations of previous examples » (Fowler, 1982 : 31). Baudelaire et Ravel, tous deux lecteurs de Bertrand, ont activement accompli de telles transpositions.

Dans une lettre à Arsène Houssaye aujourd'hui consacrée comme préface aux *Petits poèmes en prose*, Baudelaire confie avoir trouvé chez Bertrand l'inspiration nécessaire à une transcription poétique de la prose. Il écrit :

*J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la Nuit, d'Aloysius Bertrand [...] que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.*  
(1973 : 21)

Lisant Bertrand, Baudelaire cherche à créer une « prose poétique, musicale sans rythme et sans rime » (1973 : 22) qui s'adaptera à la rêverie et aux mouvements de l'âme. Le poète des *Fleurs du Mal*

produira finalement des poèmes en prose qui divergeront tout autant du programme qu'il se donne que des poèmes bertrandiens eux-mêmes, avec lesquels, par exemple, ils ne partagent pas leur structure cadrée. On pourrait dresser une assez longue liste des différences qui existent entre les poèmes de Bertrand et ceux de Baudelaire, mais il importe surtout de remarquer que le second agit volontairement : son inspiration n'est pas qu'imitative, elle est résolument engagée et vise une véritable rénovation des techniques et des visées des textes de Bertrand.

Ravel, pour sa part, s'inspire de trois poèmes de *Gaspard de la Nuit*, qu'il transpose en autant de pièces musicales. Le compositeur partage avec Bertrand un refus certain du développement et de l'explication, mais aussi de l'émotion, faisant dire à Cécile Raynaud : « Beaucoup d'éléments semblent donc rapprocher Bertrand et Ravel : les recherches formelles et l'ironie dans l'attitude créatrice » (1993 : 164). Mais encore, Ravel arrive

*[...] à l'idée que la musique n'exprime plus de façon latente certains états d'âmes, mais qu'elle parvient à signifier ce que dit un texte qui lui est adjoint [...] les trois « Poèmes » de Gaspard de la Nuit suivent un mouvement dramatique, ou des descriptions programmées par le texte. (ibid. : 169-170)*

Adoptant les prescriptions textuelles du recueil dont il s'inspire, Ravel adapte un genre qu'il (re-) transpose dans le domaine musical, montrant bien qu'« un vrai créateur ne peut toucher à l'œuvre d'un autre sans y imprimer sa marque. La continuation devient ainsi, dans les meilleurs cas, prétexte à réécriture oblique » (Genette, 1982 : 223).

Voilà comment Baudelaire et Ravel, lecteurs de Bertrand, se servent de la transposition générique pour devenir des créateurs à part entière plutôt que de simples imitateurs. Alors que l'imitation relève de la servilité et n'implique donc pas de choix auctoriaux, la transposition possède un caractère actif et volontaire, mais aussi certainement distinctif. Le traitement particulier, dans le domaine de la prose, des éléments formels et modaux qui appartiennent

traditionnellement à d'autres arts permet justement à Bertrand de « passer à l'histoire » et d'acquérir *a posteriori* le capital symbolique dont il aurait voulu jouir au cours de sa vie. La fortune de l'écrivain, pourtant au départ un provincial sans notoriété, atteste la vitalité propre à l'opération de transposition (générique, modale). En tant qu'opération de transplantation générique et modale, elle exige la volonté de l'écrivain qui, par son geste, signale la différence générique de sa production.

## NOTES

1. B. Johnson écrit : « Impuissance, monstre, bâtard, hybride: la carte d'identité du poème en prose se lit comme un catalogue de troubles de la génération » (1976 : 451).
2. Les auteurs ajoutent : « Plus précisément, [la transposition] désigne soit un changement de registre (du savant au ludique, du comique au tragique, etc.), soit un changement de domaine de validité (des concepts de la théorie littéraire en passant à la fiction [...]), soit encore une permutation d'éléments prototypiques qui produit un effet d'étrangeté à l'intérieur d'un genre, une sensation de "bougé", de semblable et d'autre à la fois ; elle produit en somme un décalage formel potentiellement critique » (Dion, Fortier et Haghebaert, 2001 : 354).
3. La différenciation implique l'idée de dérivation : « cette différenciation peut être effectuée au moyen d'un retour à l'origine ou à la définition stricte du genre, d'une accentuation d'un trait générique particulier (accentuation éventuellement parodique) ou, au contraire, de la négation d'un élément définitionnel du genre » (Dion, Fortier et Haghebaert, 2001 : 353). L'hybridation se définit comme « la combinaison de plusieurs traits génériques hétérogènes [...], hiérarchisés ou non, en un même texte » (353).
4. Le texte raconte l'histoire d'un maître de chapelle qui, lors du bris d'une corde de sa viole, voit apparaître devant lui des personnages de la *commedia dell'arte*. La narrativité de « La viole de Gamba » et de « La poterne du Louvre » a fait l'objet d'un long développement dans Bonenfant (2002 : 17-44).
5. Procédé auquel Bertrand attachait assez d'importance. Toujours dans ses directives typographiques, il écrit : « M. le metteur en pages blanchira les pièces comme il le jugera le plus convenable d'après les indications du manuscrit, mais toujours de manière à étendre et à faire foisonner la matière » (2000 : 373).
6. On entendra le mot « génie » au sens qu'il prend à l'époque romantique.
7. Car l'époque romantique procède bel et bien au classement générique. Aucun auteur n'échappe alors vraiment au jugement

classificatoire de la hiérarchie des genres. Sur cette question, voir Lambert (1985).

8. Ce qui n'est guère surprenant dans le contexte de l'époque. Pour les romantiques français, la poésie dépasse la question de l'écriture pour atteindre la sphère de l'ontologie. Par-delà le poème, elle constitue un langage que l'on trouve partout. Ainsi, Hugo écrit qu'« il y a du drame dans la poésie, et [...] de la poésie dans le drame » (1964 : 1017), puisque tous deux participent d'une même expérience : l'expérience humaine.

9. Schaeffer (1989) a montré que le genre ne dépend pas seulement de l'aspect formel de l'œuvre. Qu'on pense au seul aspect pragmatique pour s'en convaincre.

10. « Le poème, le récit, la nouvelle, sont des formes compositionnelles pures [alors que] les formes architectoniques sont les formes que prennent les valeurs morales et physiques de l'homme esthétique, les formes de la nature perçues comme son environnement [...] ce sont les formes de la vie esthétique dans sa singularité » (Bakhtine, 1978 : 35-36).

11. Plusieurs des poèmes en prose bertrandiens prennent la forme de la saynète, convoquant en conséquence le mode dramatique.

12. L'hypotaxe du récit bref (nouvelle, conte, chronique) permet de le distinguer du récit du poème en prose, généralement parataxique.

13. « Deux voyageurs se rencontrèrent le soir dans un étroit sentier » (2000 : 364).

14. Le lecteur comprend rapidement que l'un est un honnête homme et l'autre, un brigand : « On devinait aisément que c'était un clerc du gai savoir [...] C'était Roland ou Don Quixote, ou tout autre chevalier célèbre » (2000 : 364).

15. Cette identité, le sujet lyrique la cherche dans une union, voire une fusion, avec l'objet de son discours. S'il parle à titre individuel, le sujet lyrique parle *à travers* l'objet *dont* il parle. Qu'il s'agisse du lac de Lamartine, du pélican de Musset ou, plus généralement, de la nature hugolienne, l'énoncé lyrique, en tant qu'énoncé circonstanciel (Rabaté, 1996), s'identifie à son objet pour ne faire qu'un : « son objet n'est pas le but, mais l'occasion » (Hamburger, 1986 : 234). À l'opposé, le sujet énonciatif de la prose lyrique ne s'identifie pas à son objet. « Il raconte un vécu personnel, mais sans la tendance à le présenter comme une vérité seulement subjective, comme son champ d'expérience, au sens prégnant de ce terme : il est, comme tout Je historique, orienté vers la vérité objective du narré » (*ibid.* : 275). C'est donc là qu'il faut faire la différence entre énonciation lyrique (du poème) et énonciation à la première personne (de la prose lyrique).

16. Elles sont : « Le clair de lune », « Les lavandières » et « La gourde et le flageolet » (*Le Provincial*, 47, vendredi 12 septembre 1828, p. 212).

17. Soulignons que ces procédés modaux de signification poétique, Bertrand les emprunte peut-être aussi aux genres narratifs brefs, et plus particulièrement au conte, genre dont on a souvent souligné le caractère énigmatique.

18. Sur le rapport entre la musique et la littérature dans l'œuvre d'Hoffmann, voir Giraud (1987).

19. Dans une perspective différente de la nôtre, Schaeffer parle à cet égard de « régime auctorial » des textes. Il écrit : « En effet, [...] au niveau de la création des œuvres les phénomènes génériques correspondent pour l'essentiel, comme il semble raisonnable de l'admettre, à des faits intentionnels de choix, d'imitation et de transformation (quelles que soient les motivations de ces décisions [...]) » (Schaeffer, 1989 : 148).

20. « Il est rare d'assister à la naissance d'un genre littéraire. Plus rare encore de pouvoir la rattacher au nom d'un écrivain particulier. Cette conjonction s'est pourtant opérée dans le cas d'Aloysius Bertrand, inventeur incontestable du poème en prose français » (Milner, 1980 : 7).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAKHTINE, M. [1978]: « Le problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire », *Esthétique et théorie du roman*, trad. de D. Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 21-82.
- BAUDELAIRE, C. [1973]: *Petits poèmes en prose*, (sous la dir. de R. Kopp), Paris, Gallimard.
- BERNARD, S. [1959]: *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet.
- BERTRAND, A. [2000]: *Œuvres complètes*, (sous la dir. de H. Hart Poggenburg), Paris, Champion, coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine n° 32 ».
- BONENFANT, L. [2002]: *Les Avatars romantiques du genre. Transferts génériques dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) ».
- CHORÉ, P. [1993]: « À propos de Bertrand et de Callot », dans F. Claudon (dir.), *Les Diableries de la Nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*, Dijon, EUDijon, coll. « Figures libres », 95-109.
- CLAUDON, F. [1988]: « Gaspard de la Nuit et le pictural », *Gazette des Beaux-Arts*, VI<sup>e</sup> période, tome CXI, 1428<sup>e</sup>-1429<sup>e</sup> livraisons, 77-80.
- CORBAT, H. [1975]: *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*, Paris, José Corti.
- DE SERMET, J. [1996]: « L'adresse lyrique », dans D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 81-97.
- DION, R., F. FORTIER et É. HAGHEBAERT 2001]: « La dynamique des genres, suite. Conclusion », dans R. Dion, F. Fortier et É. Haghebaert (sous la dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, coll. « Cahiers du CRELIQ », 351-362.
- FOWLER, A. [1974]: « The Life and Death of Literary Forms », dans R. Cohen (dir.), *New Directions in Literary History*, London, Routledge & Kegan Paul, 77-94;
- [1982]: *Kinds of Literature: An Introduction to Literary Kinds*, Cambridge, Harvard University Press.
- GENETTE, G. [1982]: *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GIRAUD, J. [1987]: « Éléments musicaux dans l'œuvre littéraire d'E. T. A. Hoffmann », dans A. Montandon (dir.), *E. T. A. Hoffmann et la musique: actes du colloque international de Clermont-Ferrand*, Berne, Peter Lang, 207-238.
- HAMBURGER, K. [1986]: *Logique des genres littéraires*, trad. de P. Cadiot, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- HUGO, V. [1964]: *Œuvres poétiques I*, (sous la dir. de P. Albouy), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- JOHNSON, B. [1976]: « Quelques conséquences de la différence anatomique des textes. Pour une théorie du poème en prose », *Poétique*, n° 28, 450-465.
- LAMBERT, J. [1985]: « Vers et prose à l'époque romantique, ou la hiérarchie des genres dans les lettres françaises », dans *Du romantisme au Surnaturalisme. Hommage à Claude Pichois*, Neuchâtel, La Baconnière, coll. « Langages », 39-55.
- MILNER, M. [1980]: « Préface », *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, Paris, Gallimard, 7-57.
- RABATÉ, D. [1996]: « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans D. Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 65-79.
- RAYNAUD, C. [1993]: « Gaspard de la Nuit: Fantaisies à la manière de Ravel », dans F. Claudon (dir.), *Les Diableries de la Nuit. Hommage à Aloysius Bertrand*, Dijon, EUDijon, coll. « Figures libres », 161-185.
- SANDRAS, M. [1995]: *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod.
- SCHAEFFER, J.-M. [1989]: *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- SCHLEUNING, P. [1971]: *The Fantasia I*, trad. de A. C. Howie, Cologne, Arno Volk Verlag.
- SCOTT, D. [1989]: *Pictorialist Poetics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VANHÈSE CICCHETTI, G. [1979]: « L'archaïsme stylistique dans Gaspard de la Nuit », *Micromégas. Rivista di Studi e Confronti Italiani e Francesi*, 6: 1, 1-25.
- VIËTOR, K. [1977]: « L'histoire des genres littéraires », *Poétique*, 32, 490-506.
- VINCENT-MUNNIA, N. [1996]: *Les Premiers Poèmes en prose: généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités I ».

# LA TRANSPOSITION GÉNÉRIQUE À L'ŒUVRE

## DANS *SCÈNES D'ENFANTS* DE N. CHAURETTE ET *LE DERNIER DÉLIRE PERMIS* DE J.-F. MESSIER<sup>1</sup>

DENISE CLICHE, ANDRÉE MERCIER, ISABELLE TREMBLAY

La littérature québécoise contemporaine affiche une volonté bien marquée de brouiller les frontières génériques établies par l'usage. Alors qu'un essai, pensons à *La Bulle d'encre* (1997) de Suzanne Jacob, mélange joyeusement les discours argumentatifs, les textes à teneur autobiographique et les récits fictifs, un texte dramatique, *Cendres de cailloux* (1992) de Daniel Danis, par exemple, privilégie, au détriment de l'action et du dialogue, la rétrospection, l'intériorisation et la juxtaposition de monologues, tandis que le roman, comme en témoigne *Un habit de lumière* (1999) d'Anne Hébert, ne se gêne pas pour emprunter à la forme dramatique sa façon spécifique de déléguer la parole aux personnages. Il résulte de cette pratique transgressive des œuvres originales, intrigantes, parfois déconcertantes, qui résistent aux modèles d'analyse traditionnels. La difficulté ne consiste pas tant dans le repérage des genres mis en présence, ni dans la désignation comme telle d'un phénomène qui s'accommode des termes les plus variés, allant de l'écriture de l'hétérogène à celle de l'hybridité textuelle en passant par l'écriture plurielle, mais bien dans l'intégration et la signification des différents éléments génériques mis en présence. Partant de l'hypothèse que cette pratique témoigne, non pas du désir d'abolir les frontières entre les genres, mais plutôt d'une volonté d'instaurer entre eux une relation dynamique et structurante, nous proposons d'analyser ces «écritures polyphoniques» en utilisant un modèle théorique<sup>2</sup> qui tienne compte de ces phénomènes intergénériques. Les processus identifiés jusqu'à maintenant comme faisant partie dudit modèle sont l'hybridation, la transposition et la différenciation; ils permettent, chacun à sa manière, d'expliquer la dynamique générique en instaurant entre les genres convoqués différents types de relations.

La présente étude s'intéresse à la transposition, figure qui implique «la reprise de traits génériques caractéristiques d'un genre donné dans des œuvres où ils semblent plus inattendus»<sup>3</sup>. Deux textes québécois contemporains y font appel de façon très convaincante: ce sont *Scènes d'enfants* (1988) de Normand Chaurette et *Le Dernier Délire permis* (1990) de Jean-Frédéric Messier. Chaurette, ce dramaturge dont le nom reste attaché à *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1982), a acquis la réputation de produire des «textes originaux et déroutants qui recèlent une richesse indéniable»<sup>4</sup>. *Scènes d'enfants*, son premier récit<sup>5</sup>, renforce cette opinion puisqu'il insère, dans ce qui ressemble à la fois à une enquête policière, à un mélodrame et à

un traité de dramaturgie, un texte dramatique complet. Tandis que Chaurette est spontanément associé, avec René-Daniel Dubois, au changement dramaturgique du début des années 1980, Messier est plutôt identifié au groupe de *Cabaret neiges noires* (création : 1992 ; publication : 1994) qui poursuit le travail de rupture amorcé par les aînés, mais en poussant encore plus loin la contestation, la dérision et l'expression d'un « immense désarroi traversé par une quête désespérée de bonheur »<sup>6</sup>. Son texte dramatique, *Le Dernier Délire permis*, qui raconte la représentation d'un roman écrit par le personnage Elvire, rejoint donc, dans la perspective de la dynamique des genres, le récit *Scènes d'enfants* de Chaurette, dont le narrateur, un certain Mark Wilbraham, est également l'auteur du texte dramatique enchâssé et représenté virtuellement. Après avoir expliqué le fonctionnement du processus de transposition et en avoir dégagé les caractéristiques spécifiques, nous montrerons comment ce phénomène dynamique se manifeste sous deux formes différentes. D'une part, il se retrouve au cœur de la structure narrative des œuvres et, d'autre part, il intervient dans le discours par un changement de registre.

#### LA FIGURE DE TRANSPOSITION

La transposition telle que nous l'entendrons ici correspond, nous l'avons déjà indiqué, « à la reprise de traits génériques caractéristiques d'un genre donné dans des œuvres où ils semblent plus inattendus ». Plus particulièrement, la transposition se manifeste par une intrusion de composantes génériques exogènes venant déstabiliser les traits du genre d'accueil, mais sans totale contamination. Il se crée alors au sein de l'œuvre un système textuel plutôt instable où une dominante générique n'a d'autre choix que d'accueillir des paramètres clairement associables à un autre genre. Si l'hybridation met en scène une relation fusionnelle paritaire aboutissant à la création d'un troisième type autonome et différent et que la différenciation se manifeste lorsque des genres différents sont mis en présence tout en demeurant nettement identifiables, la transposition met de l'avant une relation de hiérarchie entre deux

genres : celle d'une affiliation à un genre « fort », englobant, qui se trouve déstabilisé par l'intrusion d'un corps étranger, mais qui demeure reconnaissable. En d'autres termes, il s'agit d'injecter au genre d'accueil des traits génériques qui relèvent d'autres genres, ce qui a pour effet de déstabiliser ce genre d'accueil sans toutefois le dénaturer.

La transposition peut revêtir différentes formes. Les textes étudiés nous conduisent à en distinguer deux. La première s'organise autour du déplacement d'éléments définitoires d'un genre dans un autre genre, cette dynamique visant à modifier un paramètre du genre « fort ». L'insertion du récit fictionnel au sein du genre essayistique, dans *La Bulle d'encre* de Suzanne Jacob, par exemple, illustre éloquentement cette figure de transposition, car, dans ce cas-ci, la venue de quelques-unes des principales caractéristiques du genre narratif tente en quelque sorte de contaminer l'essai, sans toutefois remettre en question la désignation générique première. La seconde concerne plutôt les changements de registre. Il ne s'agit pas ici d'un emprunt, mais plutôt d'une modulation, d'un changement de tonalité qui produit une sensation de « bougé » déstabilisant le genre. Par exemple, la pièce *Vie et mort du roi boîteux* de Jean-Pierre Ronfard s'inspire largement de l'œuvre canonique de Shakespeare en la réactualisant dans un univers populaire, selon une volonté bien affichée de « célébrer la dérision et la bâtardise »<sup>7</sup>. Ce changement de registre – on passe alors d'un ton plutôt noble et sérieux à un « traitement carnavalesque »<sup>8</sup> qui privilégie le trivial, l'hétéroclite et le bigarré – crée alors un effet d'étrangeté au sein du texte dramatique.

En fait, la transposition, quelle que soit sa forme, amène une relation dynamique entre des modèles génériques reconnaissables et semble surtout désigner des modulations d'ampleur restreinte qui ne conduisent pas à l'apparition de nouveaux genres, mais qui rendent plutôt compte du travail d'expérimentation formelle d'écrivains dans une pratique donnée. Voyons comment elle se manifeste dans les deux textes que nous avons choisi d'étudier.

Le récit *Scènes d'enfants* de Normand Chaurette met en scène les tribulations de Mark Wilbraham, un



dramaturge qui, à la suite de la mort de sa femme Vanessa atteinte de folie, cherche à reprendre la garde de sa fille Cynthia qui lui a été enlevée sur ordre de la Cour par ses beaux-parents, Léontyne et Grigor Wilson, ce dernier étant gouverneur de Virginie. Si la figure de transposition est bien présente, c'est que le récit narré par Wilbraham, qui appartient au genre dominant, en l'occurrence, le genre narratif, se trouve quelque peu ébranlé par l'intrusion en son sein d'un texte dramaturgique complet qui s'avère d'ailleurs déterminant dans le parcours du dramaturge. En effet, aidé de deux actrices, l'homme de théâtre a mis au point un plan d'action des plus insensés pour récupérer sa fille: écrire une pièce destinée à n'être jouée qu'une fois chez les Wilson, avec leur participation involontaire, «et qui devrait les obliger à révéler le mystère qui les hante depuis vingt ans et qui a eu raison, croit-il, de la santé de Vanessa»<sup>9</sup>. Le récit narré par Wilbraham repose entièrement sur l'écriture de son texte dramaturgique et semble même s'interrompre pendant la narration de sa représentation. Dès lors, le genre d'accueil ne peut manquer d'être quelque peu troublé par la présence d'un important segment dramatique.

En fait, à partir du moment où Wilbraham rapporte le contenu de sa pièce à jouer chez les Wilson, plusieurs paramètres génériques plus spécifiquement dramatiques prennent tellement de place au sein du genre dominant, qu'à un certain moment on ne sait plus si l'on est encore dans le récit ou si l'on a été projeté à l'intérieur d'un texte de théâtre. Cette sensation de décalage générique s'avère perceptible sur une soixantaine de pages et se résorbe dans les derniers instants du récit. Toutefois, si l'incursion d'éléments exogènes apparaît à cet endroit de la narration pour ébranler le genre d'accueil (la distribution des personnages suit une dédicace et un titre inscrit en lettres majuscules, des indications scéniques précisent le cadre spatio-temporel, la règle des trois unités est respectée et plusieurs formes de discours proprement dramatiques comme le monologue, l'aparté, la tirade sont repérables), le récit demeure le genre dominant. À preuve, la présentation matérielle des dialogues demeure celle des genres

narratifs puisque le nom des personnages n'est pas indiqué avant chaque réplique; le narrateur-personnage est toujours présent pour commenter le déroulement de la représentation de la pièce; le temps passé est largement utilisé; et la pagination du texte dramatique poursuit celle du récit<sup>10</sup>, établissant ainsi que c'est bien la narration première et enchâssante qui se poursuit. Le texte dramatique enchâssé se voit donc lui-même contaminé par le narratif. Quoi qu'il en soit, puisque plusieurs traits génériques propres au genre dramatique viennent troubler l'œuvre narrative sans toutefois parvenir à la dénaturer, il est clair qu'une dynamique de transposition s'installe dans *Scènes d'enfants*.

*Le Dernier Délire permis*, pièce «vaguement inspirée» du *Dom Juan* de Molière, présente également une dynamique générique relevant de la transposition. En effet, si cette œuvre de Jean-Frédéric Messier est un texte dramatique, elle se trouve quelque peu bouleversée par le genre romanesque qui tente par divers moyens de «contaminer» le genre d'accueil. D'abord, les titres de chacun des tableaux de la pièce correspondent, selon les dires mêmes de l'auteur, «à la structure quasi arbitraire d'un roman publié»<sup>11</sup>. On a donc l'impression, lorsque s'ouvre le texte, d'entrer dans une œuvre hybride, car les scènes s'intitulent «page titre», «dédicace», «prologue», «chapitres», «table des matières», etc. De même, l'action débute dans le «niveau roman»<sup>12</sup> où Elvire, qui est justement romancier, se propose de lire le récit de son histoire d'amour avec Domme dont il vient d'achever l'écriture, comme s'il cherchait à remplir, entre autres fonctions, celle de narration généralement primordiale dans les textes narratifs. Qui plus est, si le «niveau roman» introduit ensuite le «niveau théâtre» où évoluent tous les autres personnages, c'est en suggérant que l'intrigue du roman d'Elvire y sera jouée et mimée. De cette façon, le contenu du «niveau théâtre», qui met principalement en scène les déboires amoureux de Domme, une jeune femme dans la vingtaine qui se brûle à séduire «à coup d'flèches empoisonnées tous les cœurs qu'elle peut trouver» (34), laisse entendre qu'il est tributaire du «niveau roman». Le romanesque s'avère donc très présent dans le texte de Messier.

Comme le genre dramatique est constamment bousculé par l'intrusion de nombreuses caractéristiques relevant plus spécifiquement du roman, on peut d'abord être étonné par la mention générique de cette pièce qui semble être entièrement « constituée par le roman d'Elvire »<sup>13</sup>. Pourtant, le genre « fort » demeure bien le genre dramatique, ne serait-ce que par la présence de certains traits génériques qui lui sont propres : le texte s'ouvre sur la distribution des personnages, des didascalies précèdent chacune des répliques des protagonistes, de nombreuses indications scéniques sont repérables partout dans la pièce, le dialogue est la principale forme de communication utilisée et l'ensemble du paratexte confirme cette mention générique. Tout de même, puisque l'incursion du roman dans le genre dramatique amène un décalage générique qui permet de douter, à un certain moment, du statut du genre d'accueil que nous considérons ici comme le genre dominant sans pour autant affirmer que c'est toujours le cas, *Le Dernier Délire permis* se présente, aux côtés du récit de *Chaurette*, comme un autre cas de transposition. Mais en quoi cette relation générique s'avère-t-elle réellement dynamique et structurante dans les deux œuvres étudiées ? En ceci que, comme nous en faisons l'hypothèse, il participe étroitement à l'organisation narrative de chacun des textes.

#### LA DYNAMIQUE GÉNÉRIQUE AU CŒUR DE LA STRUCTURE NARRATIVE DES TEXTES : LE CAS DE SCÈNES D'ENFANTS

Le récit *Scènes d'enfants* semble s'organiser autour d'une véritable transformation : la récupération, par Mark Wilbraham, de sa fille Cynthia. Depuis le décès de Vanessa, sa femme, ce personnage est habité par une « ambition folle, [...] ravoir [sa] fille »<sup>14</sup> dont la garde a été abusivement confiée à ses beaux-parents à la suite d'un procès. Comme dans tout récit classique, cet état initial de manque est renversé et la conjonction finale du sujet avec l'enfant semble aller de soi. Pourtant, l'organisation narrative de *Scènes d'enfants* ne peut se réduire à une pareille simplification. L'analyse du parcours existentiel du sujet narratif révèle que Mark Wilbraham ne parvient

pas véritablement à se poser comme sujet réalisé<sup>15</sup>, c'est-à-dire comme ayant récupéré Cynthia ; la potentialisation qui s'inscrit au cœur de son parcours narratif, c'est-à-dire juste avant la performance, fait doublement appel à la transposition générique, d'une part, parce qu'elle produit un effet de brouillage entre la réalité et la fiction et, d'autre part, parce qu'elle réussit à présenter comme accomplie la quête du personnage principal.

Le « projet de [se] battre » est précisément venu à Mark Wilbraham le « jour où [il] surpri[t] dans les yeux de Cynthia l'expression détournée et froidement calculatrice qui caractérisait le regard de Léontyne » (15) ; ce fut alors le « déclic » (15). Cette perception qui tient partiellement lieu de Destinateur exerce sur le Destinataire, en l'occurrence Wilbraham, une action persuasive telle qu'il se retrouve animé à la fois par le désir et par la nécessité de récupérer sa fille Cynthia. Il est alors instauré comme sujet virtualisé, autant par les modalités du vouloir que par celles du devoir faire, et donc prêt à entrer en action.

Nous avons dit que Mark Wilbraham associe son entreprise de quête à un combat. En fait, il sent bien que son action ne peut pas ne pas rencontrer une certaine résistance imputable, d'une part, à l'hostilité que ses beaux-parents lui manifestent et, d'autre part, à l'amour qu'ils éprouvent pour Cynthia : « Il [Grigor] adorait Cynthia » (13) et « [m]algré le mal qu'on pouvait dire de Léontyne, celle-ci aimait profondément Cynthia » (62). Par conséquent, comme il n'entend pas utiliser la force pour récupérer sa fille, il se voit contraint de mettre en place une stratégie susceptible de disposer les Wilson à l'aveu : « Je cherche leur passé [...] [p]arce que je veux connaître les crimes qu'ils ont commis... » (77). Il compte bien que ce programme d'aveu sera sanctionné automatiquement par une renonciation, de leur part, à Cynthia, l'objet de valeur qu'il convoite.

Sa compétence de sujet opérateur est d'abord liée, nous l'avons déjà signalé, à l'écriture d'une pièce de théâtre<sup>16</sup> dans laquelle les rôles des Wilson seront tenus par les Wilson eux-mêmes. Ce premier programme d'acquisition modale semble voué au succès : Mark Wilbraham n'est-il pas un dramaturge

connu dont les pièces sont jouées à New York et à Boston (11)? En fin psychologue, il élabore une stratégie<sup>17</sup> en partant de la certitude que Léontyne entretient l'« espoir de se jeter tête première dans le récit de ses actes » (126), « qu'elle envisage cette éventualité » (145) et qu'elle va inévitablement se retrouver « traquée dans son piège, et profondément heureuse de s'y mesurer » (146). Il écrit donc ses répliques, ainsi que celles de Grigor, son mari, convaincu qu'il est que « [c]es phrases vont venir d'eux et non de [lui] » (44). Après avoir éprouvé quelques difficultés dont témoignent les six ébauches qu'il nous propose comme autant de variations sur une amorce de texte dramatique et un fragment du *Cahier bleu*<sup>18</sup>, texte narratif rédigé pour pallier les manques d'inspiration et dans lequel il « consign[e] des faits réels » (52), il parvient à se poser comme sujet partiellement actualisé en produisant une pièce complète intitulée *Scènes d'enfants*. Nous pouvons déjà identifier un premier niveau de transposition. En effet, Mark Wilbraham, pour réaliser sa quête narrative, accomplit une performance d'écriture dramatique; le texte narratif d'accueil est alors profondément déstabilisé par cette présence, en son sein, d'un tel texte qui respecte les spécificités d'écriture de la dramaturgie: titre, paratexte, didascalies, dialogues, etc. Nous empruntons une expression de Louise Vigeant pour dire que le récit se dramatise<sup>19</sup> sans pour autant cesser d'être récit.

Parce que le personnage-dramaturge se veut aussi metteur en scène, il prévoit certains détails de l'unique représentation qui aura lieu à K&Q, soit chez les Wilson, le 25 août 1984 à sept heures précises; il choisit des actrices professionnelles pour tenir les rôles de Miss Baldwin et du soldat Knabe, compte sur la participation des Wilson pour « rejouer le drame de Vanessa » (77) et entend se mettre en scène lui-même afin d'incarner son propre rôle de gendre. Cette plongée dans l'univers de la représentation l'amène cependant à s'éloigner des conventions dramaturgiques. En effet, au lieu de présenter des dialogues encadrés par un texte didascalique écrit au présent, comme il se doit, Wilbraham choisit de raconter, sous le mode de la

rétrospection, une représentation qui n'a jamais eu lieu. En fait, il se projette dans un passé imaginaire, un peu comme s'il se mettait à rêver d'une performance accomplie<sup>20</sup> et il propose le récit de cette représentation fictive. Ce scénario, qui sort du commun, l'amène dès lors à défier les étiquettes génériques et à intégrer des éléments étrangers au texte dramatique comme la narrativisation des didascalies, l'utilisation du passé, la présence d'un narrateur omniscient et d'un indispensable texte narratif, le *Cahier bleu*, etc. Il lui permet aussi de se représenter en conjonction avec son objet de quête, puisque Léontyne finit effectivement par avouer à son gendre, toujours dans cette projection imaginaire, le fameux secret et par lui dire: « Prenez l'enfant [...] Montez. Venez vous en emparer. Moi je me consolerais » (141). Ainsi, la transposition générique amène bel et bien une certaine forme de résolution de la quête par la création du récit de la représentation; il reste cependant que la quête narrative n'est pas accomplie pour autant; le sujet n'est pas encore un sujet réalisé. Son mode d'existence est plutôt celui d'un sujet potentialisé qui s'est prêté à des rêveries; selon Greimas et Fontanille, la potentialisation conduit le sujet à « se représenter le faire et à construire une trajectoire existentielle de “spéculation” passionnée »<sup>21</sup>.

La réalité et par le fait même le récit reprennent ensuite leurs droits avec la fin de cette représentation narrativisée. Mark Wilbraham peut enfin sortir de son imaginaire et se précipiter dans l'action puisque la stratégie mise en place ne peut que réussir. Il se montre donc prêt à affronter, avec les deux actrices professionnelles, la performance ultime, qui remplacera la représentation rêvée et qui lui permettra, sans l'ombre d'un doute, de se joindre effectivement à son objet de valeur grâce à un aveu des Wilson suivi d'une renonciation à l'enfant. C'est seulement au terme de cette transformation qu'il sera instauré sujet réalisé. Mais le récit s'arrête au seuil même de cette unique représentation. Les comédiens se dirigent vers K&Q, discutent du contenu de la pièce, font part de leurs inquiétudes et vont même jusqu'à éprouver un certain trac. La dernière situation

évoquée concerne l'actrice Betty Kossmut qui donne naissance au personnage de Miss Baldwin lorsqu'elle sonne un coup bref à la porte des Wilson et Léontyne, la vraie, dont la silhouette se profile à sa rencontre. Nous n'éprouvons aucune frustration à rester ainsi à la porte de K&Q; tout laisse croire que la représentation qui semble vouloir s'y dérouler ne peut être qu'une copie conforme de la représentation imaginaire dont nous venons à peine de terminer la lecture.

Il faut comprendre ici que le dénouement du texte produit sur les lecteurs un choc dont ils se remettent très vite. En fait, son importance est toute relative parce que la transposition générique à l'œuvre dans *Scènes d'enfants* a contribué à brouiller la réalité et la fiction et à rapprocher le récit et le texte dramatique. Même si, dans les faits, Mark Wilbraham ne parvient pas à liquider son manque, nous croyons à l'accomplissement de sa quête grâce à un jeu de transposition générique d'une grande efficacité. L'effet d'une telle pratique d'écriture est vertigineux: le récit adopte les formes dramatiques et, surtout, le texte dramatique épouse celles de la représentation racontée. Nous ne savons plus si nous sommes dans la réalité du récit ou dans la fiction de la représentation. Les attentes génériques sont déjouées mais les ambiguïtés demeurent et le charme ne cesse d'opérer.

#### LA DYNAMIQUE GÉNÉRIQUE AU CŒUR DE LA STRUCTURE NARRATIVE DES TEXTES: LE CAS DU *DERNIER DÉLIRE PERMIS*

Contrairement au récit de Chaurette, le texte dramatique de Messier ne s'organise pas aussi clairement autour d'un programme narratif. Deux niveaux distincts, rappelons-le, structurent le texte. Au niveau roman, Elvire est occupé à lire son manuscrit, pendant qu'au niveau théâtre se trouve représenté ce qu'il est en train de lire. Le parcours de lecture du premier niveau se déroule sans jamais s'ordonner de quelque façon que ce soit à une quête, c'est-à-dire au désir ou à la nécessité d'acquérir un objet de valeur: Elvire, romancier et lecteur, relit simplement son texte. Par opposition, le niveau enchâssé met en scène plusieurs personnages et événements, mais plongés

dans un tel monde d'oisiveté, d'errance et de désillusion, que nulle valeur ne semble pouvoir émerger et engendrer un véritable programme d'action. À ce niveau, Elvire échoue à écrire son histoire d'amour avec Domme<sup>22</sup> et à la garder auprès de lui. Il échappera même de peu au suicide. Or si sa souffrance est grande et son besoin d'être avec Domme très fort, le manque qu'il éprouve ne le conduit pas à agir: Elvire subit les événements. Apparemment beaucoup plus déterminée, Domme refuse toute contrainte et part chaque fois qu'elle en éprouve le désir. Cependant, ce besoin d'aller ailleurs ne vise rien de précis et paraît même tourner à vide, comme Domme elle-même le reconnaît:

ELVIRE

*As-tu prévu une destination, espèce de perpétuelle évasion?*

DOMME

*Non, rien que des avions, des autoroutes, des autobus et des trains qui m'appellent. Et un grand trou en avant de moi, qui veut m'avaler dans son vide. [...] (20)*

Le voyage de Domme à New York constituera donc tout le contraire d'un schéma de quête. On pourrait d'ailleurs le qualifier, en empruntant la terminologie de Jacques Fontanille, de schéma de dégradation<sup>23</sup>, puisque les valeurs semblent plutôt s'effondrer autour de Domme et la laisser sans but. Ville de décadence et d'excès, New York conduira la jeune femme au bord d'un gouffre où plus rien n'a de sens et où tout sonne faux, même la mort de Charlot qu'elle finit par abattre. C'est complètement désabusée, presque morte et vidée de sa substance, que Domme reviendra chez Elvire.

La dernière partie de la pièce, intitulée «L'automne», semble toutefois proposer la renaissance de Domme et sa réconciliation avec Elvire. Or, ce renversement s'accompagne d'un brouillage des niveaux de fiction et d'une nouvelle articulation des genres en présence, où le roman n'occupe plus le rôle directeur du début. Tel que le mentionnent les didascalies initiales, un rapport assez strict d'adaptation reliait le roman et le théâtre:

*Au moment où commence la pièce, Elvire est en train de*

*terminer son roman et se prépare à le relire. Tout ce qui suivra*

sera donc la représentation théâtrale de ce qu'Elvire lit dans les pages de son manuscrit. (8)<sup>24</sup>

Cette apparente fidélité sera pourtant mise en doute au cours de la lecture. On observe, par exemple, qu'à partir de la troisième partie, «L'été», la numérotation des tableaux de la pièce qui, jusqu'alors, correspondait exactement à celle des chapitres du roman, subit un léger décalage. Par ailleurs, par un curieux jeu autoréférentiel, les propos des personnages sur le projet d'écriture d'Elvire contredisent ce qui est donné à voir sur scène et viennent déstabiliser la relation d'adéquation que les didascalies cherchent à construire : le personnage d'Elvire avoue son impuissance à achever le roman, bien qu'on assiste à sa représentation ; il affirme ne pouvoir écrire un chapitre sur le départ de Domme, alors que c'est précisément le contenu du tableau suivant ; à l'inverse, quand Elvire dit vouloir raconter sa première rencontre avec Domme, l'épisode n'apparaîtra jamais. Le rapport d'adaptation sera finalement rompu au début de la dernière partie lorsqu'Elvire, au lieu de suivre comme d'habitude les pages de son roman, «parcou[r]ra le plateau en lançant en l'air les pages de son manuscrit» (121). Dès lors, le statut des événements décrits devient ambigu : l'Elvire du niveau roman occupe l'espace scénique qui jusque-là relevait strictement du niveau théâtre et les deux derniers tableaux, au contraire de tous les autres, ne paraissent plus provenir du roman.

Avec le brouillage des niveaux de fiction et la rupture du processus d'adaptation, c'est le principe de régulation des genres qui se trouve ainsi modifié au profit d'un nouveau rapport apparemment régénérateur. En effet, la dernière partie est celle où Elvire ramène Domme à la vie et enfin la retrouve. Or la réconciliation s'opère en dehors du roman et par un usage tout à fait différent du texte. Alors qu'auparavant le déroulement de l'action était soumis à la linéarité du texte, au rythme des pages tournées par Elvire, ici les deux personnages inventent leurs répliques à partir des pages éparpillées sur le sol. Le texte n'est donc plus fidèlement repris mais joué et même réinventé. Ainsi Elvire redonne vie à Domme

en mettant fin au roman dont toute la logique conduisait à la mort. Le dernier chapitre annoncé n'avait-il pas pour titre un extrait de l'épithaphe de Domme et n'était-il pas immédiatement précédé d'un chapitre où la jeune femme paraissait sur le point de s'immoler ? C'est dire qu'en jouant librement avec les mots, Elvire et Domme réussissent à réinventer le texte et à sortir de sa logique inéluctable.

#### UNE DYNAMIQUE STRUCTURANTE

Dans les deux textes étudiés, la dynamique générique se retrouve ainsi au cœur du parcours narratif des personnages. En effet, c'est le jeu des genres qui amène la transformation de la situation narrative. Dans *Le Dernier Délire permis*, Elvire, amoureux, est impuissant à garder Domme auprès de lui. Comme romancier, il n'est pas davantage capable de raconter une histoire d'amour heureux. L'écriture romanesque semble emprisonnée dans la réalité : si, dans la vie, Elvire ne peut obtenir Domme complètement, dans le roman il ne pourra aussi que la perdre. Contrairement à ce que croyait Elvire, le départ de Domme ne lui permet pas d'écrire leur histoire et de la transcender<sup>25</sup>, cela l'entraîne plutôt à écrire le récit de la perte et de la mort de la protagoniste. En lançant un peu partout sur scène les pages de son manuscrit, Elvire opte donc pour une autre logique générique jusque-là empêchée : celle du théâtre et du jeu. Ce faisant, il met fin à la logique d'adaptation ou, si l'on veut, de reproduction, qui dominait, depuis le début, le rapport entre les niveaux roman et théâtre. Tel qu'il se présente tout au long de la pièce, le niveau théâtre est effectivement assujéti au niveau roman, il le reproduit sans véritablement passer par le jeu. Les personnages ne sont jamais montrés en train de «jouer» le roman d'Elvire ou les extraits du *Dom Juan* de Molière qui s'y trouvent introduits. En fait, ils vivent les situations représentées<sup>26</sup> ou encore lisent ou récitent le texte ; autant de façons différentes d'évacuer le jeu. Les deux derniers tableaux amènent ainsi un renversement générique en même temps qu'un renversement de situation. La fin du roman et l'arrivée du jeu permettent véritablement de dénouer l'impasse narrative.



*Scènes d'enfants* propose une interaction semblable, puisque la rencontre du récit et du texte dramatique résout bel et bien, au plan de l'imaginaire, la quête de Mark Wilbraham. On sait, d'une part, que la pièce conçue par le dramaturge est vue comme le seul moyen de se réapproprier sa fille. On sait aussi que, au terme du récit, l'écriture en est achevée et la représentation sur le point d'avoir lieu, ce qui laisse l'issue de la quête en suspens. Toutefois, à un autre niveau, la rencontre des genres arrive à créer le récit de la représentation : c'est dire que si la pièce, dans l'ordre de la réalité des personnages, n'a pas encore été jouée, le récit de sa représentation a néanmoins été accompli et lu. En introduisant, dans le texte dramatique, des éléments narratifs (didascalies écrites au passé simple, présence d'un narrateur-personnage et de ses commentaires sur l'action, absence du nom des personnages en tête de réplique, etc.), le dramaturge crée une forme singulière qui permet de raconter la représentation sous le mode rétrospectif du récit et d'abolir ainsi le caractère virtuel et atemporel de l'écriture dramatique. Comme dans *Le Dernier Délire permis*, la transposition générique en arrive à brouiller les différents ordres de réalité et à faire croire au lecteur que la performance de Mark Wilbraham a véritablement eu lieu. D'ailleurs, le dénouement du récit, en rétablissant les ordres de réalité, ne déconstruit pas la performance puisque toutes les informations fournies semblent indiquer que la représentation imaginée est inéluctable et suivra son cours.

D'autres éléments rapprochent encore la dynamique générique des deux textes retenus. La rencontre des genres, nous l'avons déjà signalé, se construit sous le mode de la transposition. Dans les deux textes, en effet, l'apparente « hybridité » ne conduit pas à la dissolution des identités génériques en présence. Le genre d'accueil, bien que déstabilisé par l'introduction de traits exogènes, ne disparaît pas. L'analyse proposée montre qu'il s'en trouverait même, au contraire, régénéré. Ainsi en est-il de la forme dramatique dans *Le Dernier Délire permis* qui, soumise en quelque sorte à l'épreuve du narratif, verra ses caractéristiques fondamentales véritablement

relancées. Le jeu ne reprend-il pas sa place dans les derniers tableaux et ne sauve-t-il pas littéralement la situation ? Un discours sur les genres se trouve donc indirectement tenu au fil de la pièce. Deux usages distincts du texte sont illustrés et opposés, notamment par le type de rationalité auquel ils se rattachent : une logique programmatrice, fataliste, celle du roman, où l'ordonnancement des pages contraint la suite événementielle ; et une logique tensive<sup>27</sup>, celle du théâtre, où le jeu et l'improvisation réinventent l'ordre du texte pour le reconstruire à l'infini. De même, dans *Scènes d'enfants*, si le récit accueille un texte dramatique, lui-même envahi à son tour par plusieurs traits de l'écriture narrative, le brouillage des genres et des niveaux de réalité finira par se résorber. Le texte ne cédera pas définitivement au mélange des genres qui, à la fin, se verront à nouveau séparés et remis à distance<sup>28</sup>, mais non sans avoir uni leurs ressources respectives le temps nécessaire à l'actualisation de la performance. Là aussi un discours sur les genres se dessine indirectement par l'usage particulier qui en est fait<sup>29</sup> : si Mark Wilbraham a besoin du théâtre pour amener Léontyne à avouer publiquement son crime (ce n'est pas un narrateur qui le fera à sa place), c'est néanmoins par l'usage de la narration qu'il réussit à donner à l'action, avant même sa réalisation, son caractère accompli. Le récit ne sert donc pas qu'à livrer la pièce et à raconter son élaboration, il se voit investi lui aussi d'un pouvoir d'action.

#### LA DYNAMIQUE GÉNÉRIQUE DANS LA PRATIQUE DU DISCOURS : LE CAS DE *SCÈNES D'ENFANTS*

Si les textes de Chaurette et de Messier opèrent selon un processus de transposition qui repose sur la permutation d'éléments prototypiques, ils en offrent cependant une autre illustration que nous associerons à un changement de registre lié à des phénomènes transtextuels différents, la métatextualité dans *Scènes d'enfants* et l'hypertextualité dans *Le Dernier Délire permis*<sup>30</sup>.

L'univers fictionnel du récit *Scènes d'enfants* est accompagné de nombreux commentaires métatextuels, c'est-à-dire d'un discours de savoir qui entretient, tout au long du récit, une « relation

critique»<sup>31</sup> avec le discours fictif. Or, ce qui caractérise ce métatexte chaurettien, c'est qu'il semble justement «transposer» le caractère «sérieux» définitoire de ce genre de relation transtextuelle dans une forme qui se veut parfois humoristique, parfois carrément ironique, et ce, sans rompre avec la dimension critique constitutive de la métatextualité. Dans *Scènes d'enfants*, un tel processus de transposition qui actualise une visée ludique, peu importe que les commentaires soient formulés par le narrateur autodiégétique ou par les personnages, concerne l'ensemble du phénomène théâtral ainsi que la représentation narrativisée et il a pour effet de proposer une poétique dramaturgique dérangeante et, à la limite, presque insaisissable.

Le discours métatextuel s'intéresse d'abord au statut de l'auteur dramatique. Rarement présenté sous un jour favorable, sauf peut-être lorsqu'il est dit que sa seule présence suffit à faire vaciller le décor (36), l'auteur est celui qui conçoit l'impossible (18), qui multiplie les invraisemblances à cause de son manque de rigueur (144), qui se complait dans le macabre, l'anarchique et le dénaturé (63) et qui n'a aucun sens moral (67). Le propos sentencieux de Betty Kossmut résume à lui seul l'ensemble de ces commentaires, dont la visée humoristique n'échappe pas à la compétence du lecteur: «Oh, les auteurs! Vous êtes tous pires les uns que les autres» (44). En plus d'avoir tous ces défauts, l'auteur est encore celui qui a le malheur d'ignorer les règles les plus élémentaires de la dramaturgie:

*Demandez-lui donc pourquoi il n'a pas écrit sa pièce selon les conventions habituelles? Où sont les noms des personnages? Où sont les didascalies? Ma foi, on dirait que c'est lui demander la lune que de nous indiquer qui dit quoi dans cette pièce. (75)*

Le caractère métatextuel de ce commentaire toujours formulé par le même personnage fictif ne fait aucun doute; l'information qu'il propose correspond à celle de la tradition théorique, comme en témoigne cet extrait d'un ouvrage de Michel Pruner: «le théâtre s'organise selon un mode intangible [et] se présente nécessairement sous deux aspects différents et indissociables: le *dialogue* et les *didascalies*»<sup>32</sup>.

Cependant, le récit de Chaurette illustre le processus de transposition compte tenu du fait que le métatexte propose un commentaire critique tout en adoptant un registre ludique. L'actrice ne se gêne pas pour blâmer le personnage-dramaturge: «Mark, il ne vous est pas venu à l'esprit d'écrire votre pièce comme tout auteur qui se respecte est censé le faire?» (74) ou encore pour exiger de lui qu'il respecte les conventions d'écriture: «Je veux un Grigor qui soit solide, une intrigue qui se tienne et une fin définitive» (83). Mark Wilbraham ne tient aucunement compte de ces remarques comme s'il ne pouvait que prendre les règles à rebours. L'ironie de la situation est telle que Betty Kossmut finit par lui donner raison en acceptant d'incarner le rôle de Miss Baldwin. La problématique des genres fait également l'objet de réflexions métatextuelles ironiques:

*Mais qu'est-ce qu'une pièce? C'est lui qui nous dit qu'il s'agit d'une pièce. Pourtant, remarquez qu'elle est écrite au passé et que sa lecture ne fait sens qu'avec l'indispensable cahier bleu. (75)*

Ce nouveau commentaire de Betty Kossmut ainsi que cet autre de Gila Rodalska: «Mais ce n'est pas une pièce, c'est un roman [...] On ne sait trop où commencent les faits et où ils se terminent, car le meilleur et le pire s'entremêlent» (145) jouent une fois de plus du processus de transposition. La référence à une tradition qui délimite des frontières génériques, à cause du ton humoristique qu'elle adopte, constitue, de façon implicite, une invitation à les abolir; c'est du moins ce que suggère le commentaire suivant de Betty Kossmut: «L'échec de votre projet advenant, il vous reste une solution de rechange: celle d'en publier le récit» (75). Nous comprenons donc que Jean-Pierre Ryngaert puisse dire que *Scènes d'enfants* lui apparaît «comme une méditation souriante sur l'écriture et sur le statut de l'auteur dramatique, comme un traité de dramaturgie qui ne se prendrait pas trop au sérieux»<sup>33</sup>.

La transposition qui procède par changement de registre trouve une autre illustration convaincante avec la pièce enchâssée considérée dans son ensemble comme un cas de «métatextualité fictionnelle»<sup>34</sup>. Ce mode de relation transtextuelle renvoie au fait que, comme le dit Patrice Pavis,

[...] certains textes contemporains tentent de mettre en abyme leur propre pratique d'écriture et de faire de leur problématique de création et d'énonciation le centre de leurs préoccupations et de leurs énoncés.<sup>35</sup>

Dans *Scènes d'enfants*, Normand Chaurette interroge le théâtre tout en exposant sa théorie sur le genre d'une bien curieuse façon. Il commence son texte en se soumettant aux contraintes génériques : titre, mention générique, didascalie initiale comprenant la liste des personnages ainsi que des informations relatives aux lieux et au moment où se situe l'action. D'ailleurs, le fait qu'il dise dans une entrevue menée par Carrie Loffree que « [s]i l'on veut sortir du réalisme, il faut d'abord l'assumer et l'endosser »<sup>36</sup> nous amène à croire que, dans son esprit, le réalisme est peut-être étroitement lié aux conventions formelles d'écriture du texte dramatique. De plus, il distingue les deux aspects indissociables du texte dramatique mais en remplaçant, dans la partie dialoguée, le nom du locuteur par une simple tiret et en délaissant l'usage de l'italique pour le texte didascalique. Très tôt cependant, comme nous l'avons déjà dit, des transgressions majeures viennent brouiller les pistes. Par exemple, le texte didascalique est écrit au passé ; la narration didascalique est à la première personne ; la voix didascalique est aussi celle d'un personnage de la fiction qui critique le jeu des autres personnages ; deux temporalités finissent par se superposer, celle du cahier bleu qui remonte à 1964 et le présent du texte dramatique qui se situe en 1984. Ce sont là des ruptures majeures avec les conventions dramaturgiques auxquelles s'ajoute, bien sûr, le fait que de vraies personnes, Léontyne et Grigor Wilson, sont appelées à incarner leur propre rôle dans leur propre résidence en prononçant des répliques pensées et écrites pour elles mais dont elles ignoreront l'existence. De toute évidence, ce métatexte fictionnel sait admirablement jouer de l'ironie, mais en privilégiant à un tel point l'exagération dans sa volonté de rompre avec le modèle établi que nous finissons par ne plus nous y reconnaître et par nous amuser de l'ambiguïté.

Le métatexte de *Scènes d'enfants* a donc ceci de particulier qu'il conserve une visée théorique tout en actualisant une autre visée, ludique cette fois, qui est

redevable de l'ironie plaisante et de l'humour qui traversent le récit. Si une telle pratique textuelle qui alimente un processus de transposition lié à un changement de registre engendre une relation dynamique, une sorte de va-et-vient constant entre le discours fictif et la réflexion critique qui l'accompagne, elle a cependant pour effet de créer, chez le lecteur, un brouillage générique. Pascal Riendeau a sans doute raison d'affirmer que « la récurrence des commentaires métatextuels dans *Scènes d'enfants* transforme le récit en un véritable essai de poétique dramaturgique »<sup>37</sup>. Il faut bien voir cependant que cette critique de la dramaturgie demeure somme toute implicite, quelque peu insaisissable mais tout à fait divertissante.

#### LA DYNAMIQUE GÉNÉRIQUE DANS LA PRATIQUE DU DISCOURS : LE CAS DU *DERNIER DÉLIRE PERMIS*

La transposition qui, comme on vient de le voir avec le récit de Chaurette, peut se manifester par le biais d'un changement de registre lié à des relations métatextuelles, se retrouve également dans *Le Dernier Délire permis*, mais en empruntant cette fois la voie de l'hypertextualité. En fait, la pièce de Messier se donne à lire comme une parodie du *Dom Juan* de Molière, en cela que l'hypertexte se présente comme une version dégradée de l'hypotexte moliéresque noble et sérieux<sup>38</sup>. On se retrouve ainsi devant une manifestation de transposition qui propose le passage d'un registre noble et classique à un registre plutôt vulgaire et populaire. Plus précisément, la version moliéresque du mythe de don Juan vient dans ce cas-ci ébranler à sa façon le texte de Messier en réactualisant dans l'univers sombre de ces êtres perdus et désabusés une quête amoureuse et des discours libertaires inspirés du texte du XVII<sup>e</sup> siècle. *Le Dernier Délire permis*, qui annonce dès son sous-titre qu'il sera « vaguement d'après *Dom Juan* » (5), se trouve donc à insérer en son sein une série d'éléments exogènes relevant du noble et du classique en les transposant, par le biais de la parodie, à son contenu plus vulgaire ; ce qui apporte ainsi une perspective différente au texte de Messier, perspective qui relève cette fois de la critique et du commentaire<sup>39</sup>.

En fait, dès la présentation des protagonistes, une visée parodique allant dans le sens de la dégradation s'installe: Dom Juan, ce successeur d'Alexandre qui «souhaiterai[t] qu'il y eût d'autres mondes pour y pouvoir étendre [s]es conquêtes amoureuses»<sup>40</sup>, se présente sous les traits de Domme, «un personnage féminin à sexualité variable» (7) qui ne possède «aucun statut particulier» (7); alors que l'Elvire de Molière, une jeune couventine de bonne famille qui a succombé aux charmes du séducteur, fait place à l'Elvire de Messier, «un écrivain de vocation plus que de profession» (7). Cette inversion des sexes, qui amène déjà un tout autre regard sur le mythe donjuanesque, s'étend d'ailleurs à d'autres personnages: Charlotte la paysanne devient Charlot, un photographe bisexuel; et le Sganarelle de Messier, le «chien d'poche et l'esclave» (33) de Domme, affiche clairement son homosexualité.

Plusieurs autres références à Molière renforcent par la suite l'intention parodique du *Dernier Délire permis*, confirmant du même coup sa visée critique. Par exemple, on cite à maintes reprises le texte moliéresque, mais en le contextualisant tout à fait différemment, ce qui ne manque pas d'en changer le sens<sup>41</sup>; la langue littéraire du XVII<sup>e</sup> siècle est ici remplacée par un niveau de langage pouvant être qualifié de familier et populaire<sup>42</sup>; «des costumes d'époque qui rappellent les personnages de Molière» (53) sont utilisés par Domme et Sganarelle lorsque ceux-ci se «travestissent» pour des séances de photos organisées par Charlot; la statue du Commandeur est substituée par une Domme qui se tient immobile, «like a statue» (123); et le «Festin de pierre», qui précédait la mort de Dom Juan dans le texte classique, trouve sa référence en fin de pièce au moment où Domme s'empiffre de jus d'orange et de raisins, ce qui lui permet, de son côté, de recouvrer la vie (124). Enfin, la quête amoureuse de Domme caricature quelque peu celle de son illustre prédécesseur, plus existentielle et plus fondamentale, car alors que le parcours de Dom Juan présente un désir absolu de liberté sur les plans amoureux, religieux et social et qu'il ira jusqu'à mourir pour expier ses choix de vie, celui de Domme paraît plus trivial du fait que sa

recherche de l'amour semble très liée à ses désirs physiques. Par exemple, pour justifier le cumul de ses amants, Domme valorise ainsi ses expériences amoureuses:

*Dans mes draps se trouve le méridien d'origine, ou quèque chose comme, qui fait que tout l'monde se sent obligé de passer par moi avant d'aller ailleurs. [...] Comment rester insensible à une preuve d'amitié aussi sincère que l'orgasme? (79)*

Contrairement à Dom Juan, elle ne sera pas punie pour ses actes. Toutefois, puisque les personnages de Messier ne se contentent pas de jouer le texte de Molière ou d'y faire référence mais qu'ils vivent vraiment le mythe donjuanesque, il est difficile de dire si la parodie célèbre le texte classique en lui rendant hommage ou si elle s'en moque un peu, en ironisant, sur certains éléments de contenu et de langage. C'est qu'en changeant de registre, en passant du noble au vulgaire, la transposition contribue à créer une certaine zone d'ambiguïté: le passage du classique au populaire veut-il signifier que le texte de Molière est dépassé, ridicule, ou veut-il montrer que la quête amoureuse peut transcender le temps et tous les changements sociaux qui l'accompagnent? L'intérêt du texte de Messier réside justement dans le fait qu'il ne répond pas directement à cette question. La transposition, qui passe dans ce cas-ci par l'hypertextualité et plus précisément par la parodie, se différencie somme toute fort peu de celle que l'on retrouve dans le récit de Chaurette, qui joue cependant de la métatextualité.

\* \* \*

La dynamique générique à l'œuvre dans la littérature contemporaine repose sur un certain nombre de figures. Notre modèle théorique en a identifié trois: la transposition, l'hybridation et la différenciation. Dans les œuvres retenues pour le présent article, *Scènes d'enfants* de Normand Chaurette et *Le Dernier Délire permis* de Jean-Frédéric Messier, la figure de transposition s'est vite imposée comme le processus structurant par excellence. D'abord associée à un déplacement d'éléments définitoires d'un genre

dans un autre système générique, la transposition s'est ainsi retrouvée au cœur même du parcours narratif des personnages. Notre analyse de *Scènes d'enfants* nous permet d'affirmer que c'est grâce à la rencontre du récit et du texte dramatique que s'accomplit, sur le plan de l'imaginaire, la quête de Mark Wilbraham. Semblable conclusion ressort de notre étude du *Dernier Délire permis*. En effet, dans ce texte de Messier, le «niveau théâtre» d'abord totalement assujéti au «niveau roman» s'en émancipe peu à peu pour enfin s'en libérer complètement quand Elvire éparpille les feuilles de son manuscrit pour se consacrer au jeu et à l'improvisation et, ce faisant, se réconcilier avec Domme. Dans un cas comme dans l'autre, la transposition engendre une dynamique générique qui n'est pas sans influencer la transformation narrative.

Les œuvres de Chaurette et de Messier nous ont permis d'insister ensuite sur un processus de transposition lié cette fois à la pratique du discours et que nous associons à un changement de registre. Nous avons remarqué que dans le récit *Scènes d'enfants*, l'insertion de nombreux commentaires métatextuels à teneur humoristique, parfois même hautement ironique, actualisaient une visée ludique tout en proposant une poétique dramaturgique dérangeante et, à la limite, insaisissable. Le même genre de constatation concerne *Le Dernier Délire permis* dont le changement de registre emprunte plutôt la voie de l'hypertextualité. Ce texte dramatique se présente comme une parodie du *Dom Juan* de Molière; le changement de tonalité qui va d'un registre noble et classique à un registre plutôt vulgaire et populaire a pour effet de lui conférer valeur de commentaire. Qu'il participe de la métatextualité ou de l'hypertextualité, le discours critique à l'œuvre dans les textes de Chaurette et de Messier engendre un va-et-vient constant entre le discours fictif et la réflexion critique, une sorte de brouillage déstabilisant mais combien captivant pour le lecteur.

Nous constatons, pour terminer, que ces deux textes québécois sollicitent, à un degré moindre il va

sans dire, les autres phénomènes intergénériques constitutifs du modèle théorique. Le récit de Chaurette, par exemple, joue de l'hybridation en mélangeant des caractéristiques empruntées au genre policier (Mark Wilbraham ne s'identifie-t-il pas lui-même à Sherlock Holmes (38), le célèbre inspecteur de Conan Doyle?) et à un genre plus intime, le récit de vie qui privilégie la rétrospection et, par le fait même, favorise l'expression des émotions du narrateur-personnage<sup>43</sup>. De cette fusion d'éléments hétérogènes résulte une œuvre originale, une œuvre hybride qui ne répond plus aux catégories génériques traditionnelles. Quant au texte dramatique de Messier, il illustre d'une façon assez convaincante la troisième figure du modèle, la différenciation. Par ses emprunts constants à des écrits tels que des extraits de journal ou d'essai, des questions de sondage ou encore des paroles de chanson, en l'occurrence celles des *Mots d'amour* d'Édith Piaf, *Le Dernier Délire permis* instaure une dynamique générique du seul fait qu'il favorise, non pas l'assimilation des genres mis en présence, mais plutôt la saisie de leurs ressemblances et de leurs différences respectives. Une même œuvre littéraire peut donc présenter plus d'un processus intergénérique. Toutefois, comme ce fut le cas avec le récit de Chaurette et le texte dramatique de Messier, l'analyse concrète permet, la plupart du temps, d'en dégager un qui soit plus structurant que les autres et qui favorise une meilleure interprétation d'ensemble.

Le discours ne se contente pas d'utiliser des formes figées; bien au contraire, il invente sans cesse de nouvelles figures. Par conséquent, pareille pratique ne peut qu'engendrer, dans le champ de la critique littéraire, de nouveaux modes d'approche. Notre modèle théorique témoigne de cette volonté de mieux cerner la dynamique des genres qui semble bien installée au cœur de la littérature québécoise contemporaine. Par le biais de la transposition, de l'hybridation ou de la différenciation, l'inaccessibilité des œuvres contemporaines loge peut-être à l'enseigne du mythe.



## NOTES

1. Cet article s'inscrit dans le cadre d'une recherche sur la dynamique des genres subventionnée par le Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) et dirigée par Robert Dion (Université du Québec à Montréal).
2. Ce modèle théorique à trois entrées est proposé par toute l'équipe de recherche interuniversitaire sur la dynamique des genres du Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval à laquelle nous participons. Voir R. Dion, F. Fortier et É. Haghebaert, « La dynamique des genres, suite. Conclusion », dans *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, 2001 : 353-354.
3. *Ibid.*
4. P. Riendeau et M.-C. Lesage, 2000 : 423.
5. En fait, ce premier récit de Chaurette est le seul qu'il ait écrit, car à part un recueil de nouvelles paru chez Leméac en 1998 (*Le Pont du Gard vu de nuit*), le dramaturge n'a pas publié d'autres œuvres narratives.
6. J.-C. Godin et D. Lafon, 1999 : 212.
7. J.-C. Godin et P. Lavoie, 1981 : 11.
8. J.-C. Godin et D. Lafon, 1999 : 22.
9. J.-F. Chassay, 1989 : 3.
10. La pagination de la pièce enchâssée dans le récit, que l'on pourrait croire autonome, renvoie en fait parfaitement à celle du récit. Par exemple, la pièce enchâssée dans le récit débute à la p. 84 et se termine à la p. 142, moment où le récit premier se poursuit pour se clore lui-même à la p. 150. D'ailleurs, lorsque l'on revient dans le récit premier après la lecture de la pièce (p. 144) et que Betty Kossmut demande à Mark : « Et si Léontyne dit que son fils a vécu effectivement en Angleterre? », ce dernier lui rétorque : « Elle le dit : page 126 ». Effectivement, si l'on consulte la p. 126, l'information s'y retrouve.
11. J.-F. Messier, « Saillie sur une démarche dramatique », *Le Dernier Délire permis*, 1990 : 144. Pour les autres références au texte de Messier, les numéros de page seront donnés entre parenthèses après la citation.
12. Le « niveau roman », de même que le « niveau théâtre », est explicitement nommé comme tel tout au long de la pièce. Dans les premières indications scéniques, Messier explique justement le rôle et l'importance qu'il leur attribue : « Elvire a écrit un roman qui raconte une tranche de l'histoire qu'il a vécue avec Domme. Au moment où commence la pièce, Elvire est en train de terminer son roman et se prépare à le relire. Tout ce qui suivra sera donc la représentation théâtrale de ce qu'Elvire lit dans les pages de son manuscrit. Il existe donc dans la pièce une *mise en abyme* où l'on retrouve, à un premier niveau, Elvire qui a fini d'écrire son roman et qui se relit, et au deuxième niveau la représentation de l'histoire que raconte son livre, dont il fait lui-même partie. [...] Certaines indications dans le texte feront référence à ce changement de niveau. Le premier niveau sera désigné par l'expression "Niveau roman". La majeure partie de la pièce se déroule au "Niveau théâtre", le premier "Niveau roman" servant surtout de ponctuation et d'ellipse entre les différents temps de l'action » (*ibid.* : 8-9).
13. M. Boucher, 1990 : 173.
14. N. Chaurette, *Scènes d'enfants*, 1988 : 10. Pour les autres références au texte de Chaurette, les numéros de page seront donnés entre parenthèses après la citation.
15. Les quatre modes d'existence sémiotique, à savoir la virtualisation, l'actualisation, la potentialisation et la réalisation, sont expliqués par Greimas et Fontanille dans *Sémiotique des passions*, 1991, repris par Fontanille dans « Le schéma des passions » (*Protée*, vol. 21, n° 1, hiver 1993) et dans *Sémiotique du discours*, 1998.
16. La stratégie d'utiliser le théâtre pour obtenir l'aveu n'est pas en soi

- nouvelle. Shakespeare s'en sert dans *Hamlet* et, plus près de nous, Michel-Marc Bouchard, dans *Les Feluettes*, justifie l'aveu de Mgr Bilodeau par l'obligation qui lui est faite d'assister à une représentation bouleversante de son passé. Dans *Scènes d'enfants*, Chaurette, qui ne manque pas d'utiliser le théâtre à des fins manipulatoires, semble également rechercher le jeu théâtral pour lui-même, bien que cela puisse paraître contradictoire.
17. Par stratégie, il faut entendre ici plus particulièrement ce que Fontanille dénomme la stratégie des simulacres qu'il présente ainsi : « pour adapter son programme au contre-programme, l'opérateur doit pouvoir à tout moment disposer d'une représentation de ce dernier qui soit adéquate à la phase dans laquelle il se trouve lui-même » (Fontanille, 1998 : 197).
18. Avant que ne soit inséré le texte dramatique complet, le récit premier enchâsse six courtes ébauches de ce même texte dramatique que l'on retrouve aux pages 21, 27, 34, 47, 62-63 et 71. De même, un extrait du *Cahier bleu*, texte qui ressemble « à un court roman » et qui constitue « un postulat de base sur lequel repos[e] l'écriture de [l]a pièce » (p. 52), est inséré dans le récit à la page 53. Quatre autres fragments du *Cahier bleu* seront enchâssés plus tard dans le texte dramatique aux pages 95, 100-101, 120-122 et 131-133. Ces bouts de textes se présentent d'ailleurs matériellement comme une couche textuelle à séparer du récit principal, car les ébauches du texte dramatique sont en italique et chaque fragment du *Cahier bleu* est titré « Extrait du cahier bleu ».
19. L. Vigeant, 1989 : 27-28.
20. Greimas et Fontanille parlent de la potentialisation dans les termes suivants : « une dérobade devant la performance » (1991 : 147).
21. *Ibid.* : 148.
22. Au niveau roman cependant, Elvire a bel et bien complété la rédaction de son manuscrit.
23. J. Fontanille, 1998 : 116-119.
24. D'ailleurs le début des trois premières parties prend toujours soin de rappeler qu'Elvire « va suivre dans son manuscrit ce qu'on voit sur scène » (p. 23, 64 et 97).
25. Au tout début du texte, dans le prologue, Elvire est convaincu, en effet, de pouvoir transcender la vie par l'écriture : « Pis pendant que tu seras partie, je pourrai écrire comment un jour on s'est rencontrés, pis que c'était un moment si simple un après-midi de printemps dans une station de métro, mais que ce moment-là m'habite encore aujourd'hui comme si c'était le début d'une légende qu'on m'aurait contée quand j'étais petit garçon. [...] Pis j'écirai que je te dis toutes sortes de choses qu'en réalité je serais pas capable de te dire jamais » (p. 22).
26. Dans son article « Surthéâtraliser dans le théâtre québécois », G. Teissier remarquait déjà que les protagonistes du *Dernier Délire permis* ne sont à aucun moment en position de jeu théâtral face aux extraits du *Dom Juan* de Molière (dans F. Wilhelm, 1998 : 170). La mise à l'écart du jeu est toutefois beaucoup plus large comme en témoigne l'importance de la lecture et de la récitation tout au long de la pièce. D'une part, le niveau théâtre reproduit ce qu'Elvire lit dans son manuscrit. De plus, à de très nombreuses occasions, les personnages sont montrés en situation de lecture ou de récitation : Elvire lit la dédicace du roman (ponctuation incluse), il lit la liste des personnages, Domme lit en même temps qu'Elvire récite de mémoire une lettre qu'il lui a écrite, etc.
27. Nous reprenons ici assez librement une distinction de J. Fontanille entre logique programmatrice (celle de l'action, d'un parcours finalisé qui repose sur une suite de présuppositions) et une logique tensive (celle de la passion, qui échappe à la programmation et se trouve

fondée plutôt sur l'advenir, l'irruption de l'événement). Fontanille distingue aussi une logique cognitive, celle de l'appréhension. Voir Fontanille, 1998 : 183-186.

28. Non sans quelque jeu autoréférentiel, puisque la pagination de la pièce renvoie parfaitement à celle du récit. À ce sujet, on peut se référer à la note 10.

29. Nous verrons toutefois plus loin qu'un discours sur les genres est aussi explicitement présent dans les propos des personnages.

30. Dans *Palimpsestes*, G. Genette utilise le terme générique de *transtextualité* qu'il définit ainsi : « tout ce qui le [texte] met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (1982 : 7). Il distingue cinq types de renvois intertextuels : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité.

31. *Ibid.* : 1.

32. M. Pruner, 1998 : 15.

33. J.-P. Ryngaert, 2000 : 449.

34. Y. Reuter, 1991 : 132.

35. P. Pavis, 1996 : 209.

36. C. Loffree, 1994 : 62.

37. P. Riendeau, 2000 : 437.

38. L'hypertextualité est ainsi définie par G. Genette dans *Palimpsestes* : « J'entends par [hypertextualité] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré ou texte dérivé d'un autre texte préexistant » (1982 : 13).

39. Rappelons brièvement ici que la parodie n'est pas nécessairement drôle et humoristique par essence, mais qu'elle consiste surtout à « instituer un jeu de comparaisons et de commentaires avec l'œuvre parodiée et avec la tradition littéraire ou théâtrale. Elle constitue un métadiscours critique sur la pièce d'origine. [...] La parodie donne à voir l'objet parodié et lui rend hommage à sa manière. L'acte de comparaison fait partie du phénomène de réception. Il consiste pour le parodiant à inverser tous les signes : remplacer le noble par le vulgaire, le respect par l'irrespect, le sérieux par la moquerie ». P. Pavis, 1996 : 243.

40. Molière, 1998 : 30.

41. Par exemple, lorsque Elvire tente de se suicider dans *Le Dernier Délire permis* (p. 93), il emprunte la tirade que l'Elvire du texte original prononce au moment où, juste avant de retourner au couvent, elle tente de sauver Dom Juan (p. 76-77). Or, le discours récité par l'Elvire du texte de Messier revêt, à cause des circonstances dans lesquelles il est prononcé, un tout autre sens, d'autant qu'il est seul en scène au moment où il dit ces paroles.

42. Même si nous qualifions le niveau de langue privilégié par Messier de populaire, il participe bien sûr d'une écriture littéraire et emprunte même certaines formes poétiques.

43. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que Chaurette désigne son œuvre par la mention générique « récit » ; en effet, ce genre est par essence mouvant et difficilement définissable. Pour en savoir plus, on peut se référer au dossier préparé par F. Fortier et A. Mercier : *Le Récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix*, 1998 : 435-525.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOUCHER, M. [1990] : « Le dernier délire permis », *Jeu*, n° 54 (mars).
- CHASSAY, J.-F. [1989] : « Faits divers », *Spirale*, n° 85 (février).
- CHAURETTE, N. [1988] : *Scènes d'enfants*, Montréal, Leméac.
- DANIS, D. [1992] : *Cendres de cailloux*, Montréal-Arles, Leméac-Actes Sud.
- DION, R., F. FORTIER et É. HAGHEBAERT (sous la dir. de) [2001] : *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éd. Nota bene, coll. « Les Cahiers du CRELIQ ».
- FONTANILLE, J. [1998] : *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Les Nouveaux actes sémiotiques ».
- FORTIER, F. et A. MERCIER [1998] : *Le Récit littéraire des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix*, dossier paru dans *Voix et images*, vol. 23, n° 3 (printemps).
- GENETTE, G. [1982] : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GODIN, J.-C. et D. LAFON [1999] : *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac.
- GODIN, J.-C. et P. LAVOIE [1981] : « Vie et mort du Roi Boiteux, ou l'imagination au pouvoir », dans J.-P. Ronfard, *Vie et mort du Roi Boiteux*, tome I.
- GREIMAS A.J. et J. FONTANILLE [1991] : *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil.
- HÉBERT, A. [1999] : *Un habit de lumière*, Paris, Seuil.
- JACOB, S. [1997] : *La Bulle d'encre*, Montréal, Boréal.
- LOFFREE, C. [1994] : « Normand Chaurette. Pour mieux saisir l'insaisissable », *Nuit Blanche* (mars-avril-mai).
- MESSIER, J.-F. [1990] : *Le Dernier Délire permis*, Montréal, Les Herbes rouges.
- MOLIÈRE [(1665) 1998] : *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, Paris, Gallimard.
- PAVIS, P. [1996] : *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- PRUNER, M. [1998] : *L'Analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod, coll. « Les topos ».
- REUTER, Y. [1991] : *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas.
- RIENDEAU, P. [1997] : *La Cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éd., coll. « Études » ; ——— [2000] : « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », *Voix et images*, n° 75 (printemps).
- RIENDEAU, P. et M.-C. LESAGE [2000] : « De Nelligan à Martina North : une traversée de l'œuvre de Normand Chaurette », *Voix et images*, n° 75 (printemps).
- RONFARD, J.-P. [1981] : *Vie et mort du Roi Boiteux*, tomes I et II, Montréal, Leméac.
- RYNGAERT, J.-P. [2000] : « Scènes d'enfants, un roman sur l'art du théâtre », *Voix et images*, n° 75 (printemps).
- VIGEANT, L. [1989] : « Le théâtre avec ou sans drame », *Jeu*, n° 53 (décembre).
- WILHELM, F. [1998] : *Théâtre dans le théâtre, cinéma au cinéma*, Carrières, Lansman Éd.

# PÉCULAT BIOGRAPHIQUE ET ENCHEVÊTREMENT GÉNÉRIQUE: *LES DERNIERS JOURS D'EMMANUEL KANT*

ROBERT DION ET FRANCES FORTIER

La biographie imaginaire, qu'il faut considérer comme une classe de textes et non comme un genre littéraire constitué, soulève d'intéressantes questions en ce qui a trait au concept de transposition que nous visons à définir dans le présent dossier de la revue *Protée*. On sera mieux à même de s'en rendre compte si, dans une première approximation, l'on associe la biographie imaginaire – ou fiction biographique, ou biographie fictive: nous considérerons ici ces termes comme équivalents – à ce que Frédéric Regard nomme la «biographie littéraire», c'est-à-dire, «de manière très restrictive, la biographie d'un écrivain par un autre écrivain» (1999: 11). Cependant, le type de biographie qui retient notre attention<sup>1</sup> n'a pas pour seule caractéristique de sceller la rencontre de deux auteurs; dans la mesure où toute vie, envisagée dans sa trajectoire, procède de représentations largement imaginaires ou fantasmatiques, on ne s'étonnera pas que certaines esquisses biographiques renoncent, du moins partiellement, à la rigueur de l'enquête en faveur d'une recreation de l'existence, ou d'une partie de l'existence, de l'écrivain biographé au moyen des possibilités techniques, mais aussi herméneutiques, qu'offre la fiction. Tantôt ces insertions fictionnelles ont pour fonction de pallier les lacunes de la documentation, tantôt elles servent à meubler l'existence peu fertile en événements de l'écrivain choisi comme modèle (c'est Virginia Woolf qui, dans *Orlando*, remarquait que la reconstitution d'une vie d'écrivain, marquée avant tout par les tribulations de la conscience, est précisément celle qui requiert le secours du poète et du romancier, non du biographe – 1992: 20), tantôt encore elles autorisent des variations ou des hypothèses sur le réel censées donner accès à une forme de vérité supérieure aux «trivialités» du pur événementiel<sup>2</sup>.

La pertinence de la notion de transposition pour l'analyse de ces textes mi-factuels, mi-fictionnels, que constituent les biographies imaginaires tient, nous semble-t-il, au nécessaire passage d'un substrat biographique préexistant<sup>3</sup> à un livre plus ou moins unitaire qui cherche à «faire œuvre» – livre au sein duquel le biographe doit se tailler une place aux côtés de son modèle, s'*entre-tenir* avec lui par-delà les siècles qui parfois l'en séparent. La chose est toutefois un peu différente dans le cas que nous voudrions aborder ici, *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* de Thomas De Quincey<sup>4</sup>: sans dévoiler de manière prématurée les principaux ressorts de notre

analyse, soulignons d'emblée que *l'esquisse biographique*<sup>5</sup> publiée par De Quincey ne constitue pas tant une «œuvre» autonome qu'un dispositif surplombant un texte déjà-là qu'il s'agit de trafiquer. Ajoutons que si *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* se peuvent associer à ce que nous appelons une biographie imaginaire, c'est moins en vertu de l'invention biographique proprement dite qu'en raison des opérations que l'auteur fait subir au texte sur lequel il s'appuie; en l'occurrence, on le verra, le genre est moins affaire de contenu que de statut textuel.

Avant toutefois d'entreprendre l'examen détaillé de telles opérations, il convient de s'attarder aux tribulations du texte fondateur allemand consacré au récit de la déchéance du philosophe de Königsberg, pour ensuite interroger les multiples interprétations suscitées par les diverses traductions des *Derniers Jours d'Emmanuel Kant* en français.

#### UN PALIMPSESTE ÉCHEVELÉ

Lorsque Andreas Christoph Wasianski fait paraître, en 1804, son *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren*, nul ne saurait prévoir l'étrange destin de ce texte qui se verra relayé de loin en loin par toute une série de reprises en parallèle et qui semblent joyeusement s'ignorer les unes les autres. Paru à Königsberg l'année même de la mort de Kant, ce témoignage de première main qui relate les derniers moments de la vie de Kant va quasi d'emblée être lié à deux autres récits, celui de Ludwig Ernst Borowski et celui de Reinhold Bernhard Jachmann, publiés la même année et chez le même éditeur<sup>6</sup>. Une réédition allemande récente, *Immanuel Kant. Sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen. Die Biographien von L. E. Borowski, R. B. Jachmann und A.-Ch. Wasianski*<sup>7</sup> (1980), reconduit, après bien d'autres, cette association indéfectible. Ce triptyque confirme, en quelque sorte, la «véracité» du matériau biographique. De fait, chacun des trois témoins reprend les mêmes éléments du quotidien de Kant: l'horaire quasi maniaque de ses journées, le déroulement de ses repas avec le nombre de ses invités, les rapports avec son valet Lampe, ses problèmes de digestion, le fait qu'il ne transpirait

jamais, son attitude devant la maladie et la mort, etc. Le récit de Wasianski, fourmillant de détails intimes, serre au plus près la déchéance du philosophe, relatant avec précision les derniers moments de sa vie jusqu'à son dernier souffle.

Sans doute fasciné par le caractère singulier de ce texte, Thomas De Quincey, déjà passionné de littérature allemande et zélé de la pensée de Kant, va le traduire en anglais, inaugurant une suite de distorsions encore mal débrouillées. Cette reprise, incontestablement la première et la plus célèbre, paraît en février 1827 dans le *Blackwood's Magazine*; «The Last Days of Immanuel Kant», sous la signature de Thomas De Quincey, apparaît alors comme un texte *original* de l'illustre «English Opium-Eater», certes inspiré du témoignage de Wasianski, mais pas pour autant assimilé à une traduction annotée<sup>8</sup>. Après une présentation succincte des grandes époques de la vie de Kant et une justification du caractère indiscret de son entreprise, qualifiée de «biographical gossip [...] and ungentlemanly scrutiny into a man's private life» (*DQvo*: 328), une phrase garantit toutefois la rigueur de De Quincey: «Now let us begin, premising that for the most part it is Wasianski who speaks» (*DQvo*: 329)<sup>9</sup>. Sans ici prendre en considération la visée littéraire de De Quincey, véritable transposition qui engage le statut du texte et sur laquelle nous reviendrons, il faut cependant remarquer que la traduction de l'allemand à l'anglais, à peine soulignée d'une litote, relègue dans l'ombre le texte de Wasianski, pourtant repris intégralement et jusque dans ses détails les plus cocasses par De Quincey.

Le palimpseste s'épaissira avec le passage de l'anglais au français. En avril 1899, Marcel Schwob fait paraître, dans la revue *Vogue*, une traduction du texte de De Quincey, sous le titre *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*, en laissant toutefois de côté le volumineux appareil de notes du texte quinceyen. Cette traduction, republiée en 1986 aux Éditions Ombres de Toulouse, est précédée d'une préface qui attribue à De Quincey, sans aucune équivoque, la paternité du regard sarcastique porté sur les derniers moments de Kant. Schwob insiste, sanctionnant la

disparition du texte de Wasianski alors même que, pour l'essentiel, c'est précisément ce texte qu'il traduit :

*Ce journal des derniers moments de Kant est composé au moyen des détails que De Quincey tira des mémoires de Wasianski, de Borowski, et de Jachmann, publiés à Königsberg en 1804, année où Kant mourut; mais il employa aussi d'autres sources. Tout cela est fictivement groupé dans un seul récit, attribué à Wasianski. En réalité l'œuvre est uniquement, ligne à ligne, l'œuvre de De Quincey: par un artifice admirable, et consacré par DeFoë dans son immortel Journal de la Peste de Londres, De Quincey s'est révélé, lui aussi, «faussaire de la nature», et a scellé son invention du sceau contrefait de la réalité. (DQs: 8; nous soulignons)*

Il faudra attendre la traduction de Jean-Paul Mourlon, parue aux Éditions Mille et une nuits en août 1996, pour retrouver l'intégralité du texte de De Quincey<sup>10</sup>. Nulle mention n'y est faite de la précédente traduction de Schwob et, ici encore, le Wasianski d'origine disparaît, cette fois au profit de la prétendue féroce ironie de De Quincey, qui fait «des *Derniers Jours d'Emmanuel Kant* un chef-d'œuvre d'humour noir au même titre que *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*»; par un tour de plus, la postface de Jean-Paul Mourlon neutralise à jamais Wasianski, en faisant des *Derniers Jours d'Emmanuel Kant*

*[...] un autoportrait «en creux» où De Quincey serait représenté simultanément sous les traits de Kant comme sous ceux de Wasianski, sans jamais pouvoir se confondre avec l'un ou avec l'autre. (DQm: 92)*

En parallèle, et sans laisser transparaître aucune allusion à ces traductions, tant celle de De Quincey lui-même que celle de son traducteur Schwob – à l'époque celle de Mourlon n'existe pas encore –, Jean Mistler «redécouvre» le trio allemand Borowski-Jachmann-Wasianski et fait paraître chez Grasset, en 1985, un *Kant intime* qui les regroupe. Le sous-titre «Textes traduits de l'allemand, réunis et présentés par Jean Mistler de l'Académie française» accuse le solipsisme de l'entreprise, encore accentué par la présentation de Mistler qui scénarise la soi-disant découverte, un jour de 1980, à la Bibliothèque

Nationale, de ces «trois petits volumes reliés d'une modeste basane»<sup>11</sup>. Même s'il reconnaît que les «recueils d'anecdotes» de Borowski et Jachmann sont à l'origine «de la plupart des historiettes relatives à Kant et aussitôt reprises par vingt auteurs allemands et par deux grands écrivains français, M<sup>me</sup> de Staël et Benjamin Constant» (1985: 10), et que des extraits du livre même de Wasianski figurent dans *Fragments et Souvenirs* de Victor Cousin (1857), il affirme que depuis «personne, à [s]a connaissance, n'a jamais troublé le repos de ces trois volumes sur les rayons de la Nationale» (1985: 8). On peut s'étonner de ce que Mistler semble tout ignorer des rééditions en langue originale de ces textes, dont la contemporaine édition allemande évoquée précédemment, d'autant plus que sa traduction du texte de Wasianski s'achève par un complément d'informations tiré précisément de la postface de l'édition par Alphonse Hoffmann, «publiée à Halle en 1902», des écrits biographiques concernant Kant. Mais il y a plus: sans induire une quelconque relation entre la traduction de Mistler et celle de De Quincey – dont il taît l'existence, rappelons-le –, il faut remarquer la présence d'un appareil de notes qui commentent à l'occasion le style de Wasianski<sup>12</sup> ou identifient des problèmes de traduction, comme celui qui est posé par l'expression *The denschen Arquebusade* et que Mistler va traduire, par un détour étymologique, par «boisson médicinale “à base d'opium”» (1985: 128). Étrange destin que celui de ce texte, qui, s'il faut en croire Mistler, renaît de ses cendres presque par enchantement; englué dans un cercle vertigineux de répétitions, il aura connu une fortune en quelque sorte constamment détournée, au fil de relais relativement aveugles et qui n'ont de cesse de s'en réclamer sans pour autant lui accorder son véritable statut.

Pour étonnant qu'il soit, le parcours du texte de Wasianski, mis au jour ici dans quelques-unes de ses tribulations<sup>13</sup>, montre la relative stabilité du matériau biographique kantien. Ce premier filtre, lui-même transposition de faits réels, a fixé l'attention sur quelques biographèmes qui prendront divers accents au gré des transpositions subséquentes, involontaires



ou orientées. Le flou issu de la métaphorisation du *Wasianski loquitur* de De Quincey a induit, surtout du côté francophone, des gauchissements du pacte de lecture qu'il convient maintenant d'examiner de plus près.

#### DE QUINCEY: GÉNIE OU PLAGIAIRE?

De Wasianski à De Quincey, *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* changent d'affiliation générique. Déviées par tout un péritexte qui en oriente la réception, lectures et interprétations vont multiplier les pistes de saisie, pervertissant le témoignage respectueux et compassé de son secrétaire en une fiction iconoclaste. Ainsi en est-il de la traduction de Marcel Schwob (1986): dès la quatrième de couverture, on tisse un réseau entre De Quincey, Baudelaire, Breton et Schwob, lui-même auteur de *Vies imaginaires*, qui accentue la dimension littéraire de l'entreprise<sup>14</sup>. La « Préface », on l'a vu, insiste sur « l'artifice admirable » qui inverse la polarité entre l'invention et la réalité: dans le transit, Wasianski perd toute consistance réelle et devient une simple astuce littéraire. Non seulement le récit minutieux de la déchéance de Kant est-il attribué à De Quincey, mais Schwob, prenant à témoin ses précédentes révélations des manies de ses poètes préférés, Wordsworth et Coleridge, en fait en outre la quintessence de sa manière:

*Est-ce le « puissant, juste, et subtil opium » qui tira souvent Thomas De Quincey vers le plus âcre des plaisirs – la dépréciation de l'idéal? Est-ce la ténébreuse tentacule de vanité qui nous sert à aspirer avidement en nos héros toutes les bassesses de leur humanité? Qui sait? Les œuvres de Thomas De Quincey sont toutes pénétrées de cette passion. (DQs: 7)*

Le ton est donné: selon Schwob, il faut lire *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* comme le témoignage de la fascination qu'exerce sur De Quincey la décrépitude de l'intelligence de Kant, fascination marquée par la volonté de traquer « la minute où sa mémoire défaille », « la seconde où sa faculté de reconnaissance s'éteint », « jusqu'à la dernière étincelle de conscience, jusqu'au hoquet final » (DQs: 8).

Prenant prétexte de cette réédition, Chantal Thomas, dans un article intitulé « l'Opiomane et le philosophe » (1987), se trouve à rectifier les affirmations de Schwob. Dans un premier temps, elle montre que « le bref récit de Thomas De Quincey intitulé *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* frôle le plagiat » (1987: 982) et désigne les quelques manipulations opérées sur les observations de Wasianski:

*Il les reprend presque mot à mot. Il effectue seulement quelques coupures (les plus notables sont la description physique de Kant et tout ce qui touche à son non-rapport aux femmes), et ne se permet que quelques très rares modifications. (1987: 982)<sup>15</sup>*

Sans pour autant solliciter le texte original anglais et ses nombreuses annotations – puisqu'elle travaille avec la traduction de Schwob, qui ne les a pas retenues –, Chantal Thomas affirme néanmoins que l'effet produit par le texte de De Quincey est

*[...] profondément différent. Les mêmes gestes, les mêmes épisodes, prennent une signification autre à travers la lecture de De Quincey, après être passés au philtre de son esprit singulièrement philosophe. (1987: 982)*

Et nous voilà au cœur du propos: il s'agit de prendre l'exact contre-pied de Schwob et de montrer que, loin d'être issu d'un certain goût pour la « dépréciation de l'idéal », le récit de De Quincey relève au contraire d'un véritable et sérieux « exercice philosophique » (1987: 989), qui engage au demeurant « une identification personnelle dans le sens même de l'idéal philosophique » (1987: 988). On le constate une fois de plus: on ne prête qu'aux riches!

La mise au point de Thomas restera en quelque sorte lettre morte, comme en témoigne la présentation, en quatrième de couverture, de la traduction subséquente de Jean-Paul Mourlon: « C'est en véritable entomologiste que De Quincey souligne les bizarreries de la vie quotidienne de Kant et sa lente dégénérescence ». La postface du traducteur, cependant, laisse affleurer quelques pistes d'interprétation distinctes de celles de Schwob, sans toutefois, rappelons-le, jamais faire mention de ce

dernier. Intitulée «Un Borges victorien», cette postface s'ouvre sur un rapprochement entre De Quincey et Borges, ces «deux cormorans de bibliothèque», sur la foi entre autres d'un même «désir de maîtrise d'un savoir sans limites mais en définitive futile» (DQm: 89). Le lecteur averti, celui qui connaît le texte original de Wasianski, croit d'emblée lire dans cette amorce une allusion au travail de traduction de De Quincey; il sera vite déçu car non seulement Mourlon ne sollicite pas le texte d'origine – en dépit de la présentation de l'éditeur qui précise que cette histoire «est inspirée des Mémoires des secrétaires du philosophe de Königsberg» –, mais encore fait-il de Wasianski un personnage quinceyen :

*Il est donc logique que le personnage [Wasianski], par exemple, étale longuement sa propre modestie, tout en trahissant sans arrêt sa volonté de montrer à quel point, en toutes circonstances, il a su faire ce qu'il fallait, et De Quincey va, pour cela, jusqu'à prodiguer les lourdeurs de style, les précisions superflues. Ce kantien modèle est donc le parfait contraire d'un kantien. (DQm: 91)*

Wasianski perd ici encore son statut d'auteur, victime, cette fois, du génie de De Quincey qui, au dire de Mourlon, en fait l'exact contraire de lui-même. Toujours selon Mourlon, la «stratégie d'écriture très retorse» (DQm: 91) s'exprime dans la distorsion générique du modèle du «genre "héroïque", avec sa grisaille», ici perverti pour «en aviver les contradictions» par un De Quincey qui recourt volontiers à une «série d'éléments souvent disparates, parfois incongrus» (DQm: 90). Pourtant, une lecture comparée montre que non seulement De Quincey traduit fidèlement «tous» les faits rapportés par Wasianski, mais qu'il respecte minutieusement, quasi sans exception, leur ordre de présentation. Peut-être faut-il croire dès lors que la seule restitution de l'appareil de notes suffise pour changer littéralement le statut événementiel des anecdotes relatées?

Cette piste est empruntée par Éric Dayre, critique et traducteur<sup>16</sup> de l'œuvre de De Quincey. Dans son ouvrage intitulé *Les Proses du temps. Thomas De Quincey et la philosophie kantienne* (2000), il consacre un volumineux chapitre au texte qui nous occupe; de

fait, «Écrire et lire l'effacement ou *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*» présente ce dernier texte comme «un récit anthropologique du "mourir" philosophique» et «une fiction théorique du désir de passer – désir autrefois oblitéré par la "vertu" philosophique» (2000: 327). Sans présumer de la validité de cette hypothèse, il nous faut remarquer que Dayre, même s'il qualifie De Quincey de «traducteur-annotateur» et se sert à l'occasion de la traduction du texte original par Mistler<sup>17</sup>, n'en semble pas moins à certaines occasions en faire le véritable auteur du texte et en interpréter certains passages sous cet angle. L'ambiguïté persiste notamment autour de trois scènes, toutes présentes chez Wasianski: la présentation de celui-ci en botaniste amateur, le rituel du coucher de Kant et la description de l'ingénieux système qu'il a mis au point pour tenir ses bas. De la première, Dayre induit un jeu intertextuel avec Rousseau – «écrire des mémoires comme on construit un herbier» – qu'il attribue à De Quincey en spécifiant qu'il «est, comme toujours chez De Quincey, assez retors» (2000: 356). De la seconde – «[u]ne des scènes les plus cocasses et les plus satiriques des *Derniers Jours* nous montre comment Kant s'enferme pour la nuit, et comment, en se couchant, il s'empêche savamment de sortir de ses draps» (2000: 383) –, Dayre tire l'interprétation suivante: «Dans l'image de ce drap, du corps-enveloppe ou du paquet fermé, De Quincey a concentré l'image de la texture et de la phrase philosophique de Kant» (2000: 384). À propos de la troisième, Dayre dira que

*De Quincey construit ici l'allégorie concrète de la faculté d'invention de Kant. Cette allégorie nous décrit Kant renonçant à l'élégance féminine de la jarretière pour protéger la stabilité de ses bas. Elle transforme l'habit en annexe de ressorts, de cordes et d'élastiques, et le corps de Kant devient une marionnette. (2000: 390)*

On le voit, avec Dayre ces scènes apparaissent comme autant de marques d'une réécriture, et la voix de Wasianski, «une voix en elle-même ironique qui présente le trait remarquable de ne pas comprendre en quoi elle est ironique» (2000: 336), se révèle une fois de plus inaudible, couverte par celle de De Quincey.

Les effets conjugués du péri-texte et de l'épi-texte construisent une interprétation sur le point de se fixer en tradition de lecture. Manipulations génériques, fragmentations et inflexions de tonalités, changements de registre, constatés ou induits par ses traducteurs ou ses critiques, deviennent les constantes d'une esthétique quinceyenne qui n'a de cesse de se confirmer. En admettant que la traduction de De Quincey sélectionne, adapte, remodèle, légèrement certes mais de manière significative, le texte des mémoires de Wasianski, peut-on tenter une autre lecture, susceptible de rendre compte des réelles transpositions à l'œuvre dans *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*?

#### DE QUINCEY, « BIOGRAPHE » DE KANT

Après ce qu'on vient de lire, l'affirmation contenue dans l'intertitre ci-dessus apparaît paradoxale: De Quincey est-il vraiment le biographe du philosophe allemand? La question se pose *a fortiori* à propos du texte de la version française de Schwob, la plus connue, la plus « canonique » aussi, qui fait littéralement disparaître l'apport de De Quincey au texte de Wasianski – alors même que Schwob, dans sa préface, insiste sur l'*authorship* de l'écrivain anglais, ne faisant par là en somme que s'aligner sur l'attitude désinvolte du premier narrateur du récit quinceyen qui déclare, au terme de ce qui s'apparente à un court prologue: « Maintenant donc commençons, et supposons que c'est presque toujours Wasianski qui parle » (DQs: 13).

À cet endroit stratégique du texte, Schwob a bien sûr supprimé l'importante note de De Quincey – que Mourlon, pour sa part, traduit intégralement – où le biographe nuance le caractère systématique d'une telle délégation de la parole:

*Cette notification ne doit pas, toutefois, être interprétée trop vigoureusement. Il ne fait aucun doute qu'il serait erroné, et d'un mauvais exemple, de distribuer et de confondre les responsabilités différentes des hommes. (DQm: 78)*

C'est dire que la source de la narration est brouillée et, en définitive, irreparable: l'instance énonciatrice

apparaît comme une présence plurielle, au demeurant instable. L'ironie de l'annotateur perce à travers un double discours qui vient à son tour dédoubler le texte principal et le remettre en question. Ce double discours, en effet, se sape lui-même, puisque l'erreur dénoncée résiderait à la fois dans le fait de distinguer les énonciateurs et dans celui de les confondre.

L'annotateur continue:

*Wasianski loquitur peut être considéré comme le titre d'usage: mais il ne faut pas comprendre, par conséquent, que Wasianski fut toujours responsable de chaque fait, ou opinion spécifiques [...] à moins qu'ils ne pussent être mis en doute ou prêter à controverse. Dans ce cas, la responsabilité est prudemment distinguée et restreinte. (DQm: 78)*

Bref, Wasianski, énonciateur réel, mais peu ou prou fictionnalisé par l'annotateur, n'est la source indubitable du texte que lorsqu'il se trompe! Il représente le « titre d'usage », le pavillon de complaisance sous lequel s'avancent quelques vérités sur Kant, vérités venues, à en croire De Quincey, d'on ne sait où – alors qu'elles sont directement tirées des mémoires du Wasianski réel. On le voit, le dispositif mis en place dans *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* vise à éprouver la solidité des témoignages des contemporains de Kant en adjoignant au texte traduit de l'allemand<sup>18</sup> un second texte, marginal en apparence, qui pourtant le surdétermine. Du point de vue de la disposition spatiale du texte, l'édition des *Collected Writings* se révèle du reste beaucoup plus éloquente que celle des Mille et une nuits: placées en bas de page plutôt qu'en fin de volume, les notes y constituent véritablement un texte jumeau, un texte miroir qui instaure une lecture « à deux étages », pour ainsi dire; les deuxième et troisième pages de l'édition de 1890 (DQvo: 324 et 325), par exemple, sont presque entièrement occupées par des annotations. Par un simple coup d'œil jeté sur l'édition des *Collected Writings*, on est donc immédiatement conduit à percevoir le parasitage du texte attribué à Wasianski.

Nous touchons à ce qui représente sans doute la plus importante et la plus englobante de toutes les transpositions que fait subir De Quincey au texte du

mémorialiste allemand: celle qui le fait passer, sans presque le modifier, d'un statut factuel à un statut fictionnel et qui, du coup, transforme la *vie historique* de Kant en *vie quasi fictionnelle* (pour paraphraser le titre d'un article de Dorrit Cohn, 1997). Il y a ici changement de domaine de validité, ce qui correspond aussi bien à la définition courante de la transposition qu'à celle que nous avons tenté de mettre au point pour notre recherche sur la dynamique des genres<sup>19</sup>. La transposition générique implique en effet qu'on injecte un ou des éléments exogènes, attachés à un autre genre, au sein du genre initial, qui s'en trouve de ce fait ébranlé, mais non complètement dénaturé. Autrement dit, la transposition, à notre sens, met de l'avant une relation de dominance: celle d'une affiliation à un genre «fort», englobant, qui se voit déstabilisé par l'intrusion d'un corps étranger, mais demeure néanmoins reconnaissable. On n'est pas très loin ici de ce que Marc Chénétier, à propos du roman américain contemporain, appelle tout simplement «hybridation générique» ou encore «transgression», par exemple lorsqu'il note que, dans les nouvelles de Robert Coover, «les tonalités sont modifiées de façon incompatible avec le genre employé» (1988: 33).

Mais revenons aux *Derniers Jours d'Emmanuel Kant* et à son dispositif annotatif. On pourrait croire que les notes, chez De Quincey, visent à renforcer l'effet de réel, à attester le sérieux de l'entreprise biographique, mimant les biographies érudites lestées d'un lourd et fastidieux appareil. Il n'en est rien: l'exemple évoqué ci-haut suffit sans doute à montrer que les notes, en vertu de leur contenu ironique, introduisent de l'incertitude; dans le cas qui nous occupe, elles vont jusqu'à transformer Wasianski en homme de paille, en simple prête-nom, en instance instable, peu sûre et peut-être même inventée (*supposons* que c'est Wasianski qui parle; admettons que c'est lui lorsque les mémoires ne sont pas conformes aux faits avérés; etc.). Ainsi, dans le temps même où elles insèrent dans le genre biographique un élément propre au discours scientifique (au sens où il existe des «biographies scientifiques»), les notes minent le soubassement

factuel du texte – voir par exemple la première phrase de la note 12: «M. Wasianski a tort» (DQm: 81), dont on trouve des variantes aux notes 17 et 27. Plusieurs portent d'ailleurs sur des questions d'attribution de telle ou telle anecdote, de tel ou tel mot, à tel ou tel auteur; d'autres, qui ironisent sur le genre même de la note, se perdent en longs développements sur des points de détail triviaux: c'est le cas notamment de la note 9 de l'édition Mille et une nuits, où l'annotateur, prenant à témoin deux informateurs qu'on pourrait croire inventés<sup>20</sup>, ergote sur le nombre et la teneur des plats qui auraient été servis à la table de Kant (DQm: 79); d'autres encore commentent les événements historiques contemporains de la vie de Kant en usant d'une rhétorique ampoulée qui jure avec la factualité du texte principal; une note enfin, la vingt-et-unième, va jusqu'à recommander l'opium dans le traitement de la maladie de Kant (DQm: 84), traçant de la sorte une tangente autobiographique à partir de la biographie du philosophe de Königsberg.

En plus de mettre en relief le changement de statut du texte et de montrer comment un petit genre, la note, s'introduit dans la biographie non pour en assurer la crédibilité mais, à l'inverse, pour la réduire, le développement qui précède permet de dégager une deuxième forme de transposition, qui affecte cette fois le registre des *Derniers Jours d'Emmanuel Kant*: le passage du sérieux au ludique. Le texte de De Quincey, qui emprunte certains éléments aux genres du tombeau, essentiellement respectueux, et même de la solennelle épitaphe – songeons à la dernière phrase de l'ouvrage: «PEACE BE TO HIS DUST; AND TO HIS MEMORY EVERLASTING HONOUR!» (DQvo: 379) –, les détourne en réalité à des fins tout autres que celles d'un hommage «serv[ant] la fixité immuable d'un monument funéraire» (Thomas, 1987: 981). La préface de Schwob, tout particulièrement, contribue à souligner ce renversement; elle instaure en effet un pacte de lecture sinon absolument ludique, du moins fort ironique et tout à fait au diapason d'un appareil de notes (inexistant dans sa traduction, rappelons-le) qui n'est jamais aussi cérémonieux que lorsqu'il dynamite le socle sur lequel il repose. Dans une

langue qui semble pasticher celle de De Quincey<sup>21</sup>, l'auteur des *Vies imaginaires* s'applique de manière indirecte à rehausser l'aspect parodique du sérieux de la vénération affichée : Kant ne sera élevé à la dignité de héros de la pensée et de la philosophie que pour être mieux ravalé à la condition de vieillard sénile et grotesque. Le *topos* des «derniers jours»<sup>22</sup>, qui se retrouve dans nombre de biographies imaginaires – des *Derniers Jours de Charles Baudelaire* (Lévy, 1988) aux *Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa* (Tabucchi, 1994) en passant par *La Mort de Virgile* (Broch, 1980) – et qui, d'ordinaire, est introduit comme prétexte à un survol plutôt laudatif de la vie racontée, se voit utilisé, dans le cas présent, en tant que cadre d'un récit de déchéance<sup>23</sup> : on pourra y déceler une autre manifestation d'ironie.

Après une brève mise en situation (DQs : 9-27), surtout factuelle et centrée sur les habitudes de vieux garçon de Kant – manies détaillées sur un ton neutre qui en accuse l'aspect ridicule –, le récit change de tonalité et annonce la longue relation de la décrépitude kantienne : «Les infirmités de la vieillesse commencèrent *maintenant* à affecter Kant et se manifestèrent sous bien des formes» (DQs : 28 ; nous soulignons)<sup>24</sup>. Notons au passage, dans la traduction comme du reste dans l'original, l'entrechoquement d'un temps du récit – l'aoriste – avec un adverbe appartenant au plan du discours – «maintenant» –, ce qui a pour effet de croiser les deux axes de la temporalité<sup>25</sup> et, partant, de «tirer» les faits passés vers le présent de l'énonciation. Cet effet n'est certes pas insignifiant. Il indique de manière oblique que l'on entre dans le vrai propos du texte, que c'est ici même que le passé des événements prend sens pour le présent du récit : est ainsi dessiné, en quelque sorte grammaticalement, l'enjeu fondamental des *Derniers Jours d'Emmanuel Kant*. Le télescopage des deux régimes temporels de la langue semble en outre anticiper l'évocation d'un des signes les plus patents du déclin du philosophe : sa perte de la maîtrise du temps. Chantal Thomas fait à juste titre remarquer :

[...] c'est l'une des beautés du livre de De Quincey que de nous tracer un portrait de Kant enfin vivant, parce que dérangé par

la proximité de la mort [...]. Le délabrement physique et mental de Kant est négatif par rapport à l'idéal de régularité et de travail qu'il s'était fixé ; mais il est aussi libérateur [...]. Plus impressionnant est le changement de Kant par rapport au temps, qu'il avait su jusqu'alors si bien quadriller. Kant perd la notion du temps. (Thomas, 1987 : 987)

Si Kant, semblable à une pendule détraquée, perd la notion du temps, ce n'est certes pas le cas du texte quinceyen, qui relate avec la précision d'une horloge suisse la ruine progressive du corps et de l'intelligence kantien. On croirait lire le récit d'une passion, ou d'un chemin de croix, rythmé par le passage des mois et des années d'abord («Au printemps de cette année 1802» (DQs : 43), «Comme l'hiver 1802-1803 s'approchait» (DQs : 45), «Vers la fin de cet hiver, c'est-à-dire de 1803» (DQs : 46), etc.), ensuite des «derniers jours» proprement dits («Le 8 octobre 1803» (DQs : 54), «Le 12 octobre il reprit de nouveau quelque nourriture» (DQs : 55), etc.)<sup>26</sup>. Alors que la première partie des *Derniers Jours d'Emmanuel Kant* insistait sur le côté itératif des habitudes de la vie de Kant, cette dernière partie, scandée comme le récit évangélique de la Passion, contraste par son aspect absolument singulier.

Un autre élément vient se loger dans le genre englobant de la biographie, élément dont nous verrons qu'il se révèle particulièrement favorable, en vertu de son caractère largement désenoncé, à l'accentuation de la dimension ludique du récit : l'anecdote. La critique quinceyenne insiste de manière obsessionnelle sur l'importance de l'anecdote et, corrélativement, sur le style digressif du réputé opiomane anglais, à commencer par Baudelaire qui définit la pensée de De Quincey comme «naturellement spirale» (1975 : 515). Dans sa préface aux *Derniers Jours d'Emmanuel Kant*, Schwob parle, lui, des «tableaux successifs» et des «détails» auxquels s'arrête l'écrivain anglais (DQs : 7, 8). Dans la préface à sa traduction des *Esquisses autobiographiques*, Dayre note pour sa part que

[...] [f]ragment, esquisse, rupture et continuité, littérature et réalité, décomposition et recomposition : ce sont là les termes



*explicites de la méthode d'écriture discrètement dynamique et syncopée de De Quincey. (1994: 26)*

Robert L. Platzner, de son côté, dit de l'écriture autobiographique de l'écrivain anglais qu'elle s'assimile à un «labyrinth of dreams, personal anecdote, and stylised rhetoric, all designed to disorient and mislead the unwary reader in search of a plot or "story"» (1981-1982: 606)<sup>27</sup>. Quant à De Quincey, il confesse lui-même sa prédilection pour l'anecdote digressive; nous ne citerons qu'un seul témoignage de ce goût particulier, et d'autant plus pertinent pour notre propos qu'il provient d'un texte des *Esquisses autobiographiques* justement consacré à Kant<sup>28</sup>:

*J'avais eu l'intention, en ce point, d'introduire une esquisse de la philosophie transcendante – non pas, peut-être, en tant qu'elle entre logiquement de plein droit dans une quelconque esquisse biographique, mais plutôt comme digression fort légitime dans l'historique de la vie de l'homme pour qui elle avait été un si mémorable objet d'espoir et de profonde déception. (De Quincey, 1994: 596)*

Il appert en somme que philosophie et biographie – dans ce qu'elle a d'ailleurs de plus anecdotique: sous ce rapport, les trois textes sur le philosophe allemand relevés jusqu'ici (*Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*, «Kant in His Miscellaneous Essays» et «Études germaniques, et Kant en particulier») sont semblables – se révèlent inextricablement mêlées, l'anecdote biographique ayant tendance à s'introduire dans l'exposé philosophique et l'esquisse philosophique dans la biographie. C'est que la bonne (auto)biographie, pour De Quincey, est forcément philosophique:

*Simplement grâce à ceci, écrit-il, qui est tout le secret d'une bonne biographie, et qui consiste à tirer de quelque incident particulier une morale, une conclusion philosophique. Dans la seule mesure où elle est philosophique, cette conclusion sera étendue et générale. (Cité par Dayre, 1994: 13)*

Dans un texte intitulé «Anecdote», De Quincey va plus loin, qui avoue cette fois sa passion pour l'anecdote indécente:

*[...] les cancans biographiques [...] et l'examen peu délicat de la vie privée d'un homme [...] peuvent être lus sans blâme et, chaque fois qu'un grand homme en est le sujet, parfois avec avantage. (Cité par Dayre, 2000: 331)*

Les cancans biographiques, dans *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*, prennent des tonalités diverses; on l'a vu, ils sont parfois cocasses – comme l'anecdote de l'«aridité» de Kant (qui n'aurait pratiquement jamais transpiré de toute sa vie), celle de son coucher<sup>29</sup> ou celle du mécanisme inventé par lui pour garder ses bas bien tirés –, parfois autrement plus cruels: c'est le cas, notamment, des récits qui soulignent l'incapacité subite de Kant à former les lettres de son propre nom ou encore les progrès fulgurants de son aphasie.

À l'origine conçu «comme un assemblage de moments narratifs distincts, sans lien de solidarité significatif» (Montandon, 1990: v), le recueil d'anecdotes, au fil des siècles, est devenu un genre littéraire en soi. Pour ce qui est de l'anecdote elle-même, unité de base de ces *keepsakes*, elle raconte, d'une manière toujours succincte, des événements privés ou secrets, inédits et en principe authentiques, qui par là suscitent la curiosité. Si, selon Daniel Madelénat, les biographies «enchaînent [les anecdotes] en une syntaxe narrative qui produit le récit» (1990: 59), c'est en quelque sorte *contre* la tendance de l'anecdote à s'enclorre sur elle-même, à atomiser le vécu, à détacher l'événement ou le fait «piquant» de la totalité d'une vie; car l'anecdote, poursuit Madelénat, «implique la concaténation d'un sujet et d'une action en une intrigue minimale» (1990: 59). Il est intéressant de constater que Madelénat réserve ce petit genre à l'évocation des vies obscures; en effet, «[l]e trait singulier que l'anecdote "épingle" dérange à la fois la généralité et l'universalité qu'on attribue au grand homme» (1990: 60). La tradition anglosaxonne, en revanche, a produit de nombreuses séries d'«Anecdote Biographies» ou d'«Anecdote Lives» «of some of the most distinguished Persons of the last and present centuries» (Timbs, 1872: v). Visant à présenter la vie des hommes illustres de façon séduisante, ces séries

d'anecdotes, livrées tantôt par ordre chronologique, tantôt sans ordre particulier, semblent avoir connu un considérable succès. C'est sans doute en toute conscience de ces modèles que De Quincey a sélectionné et organisé la matière fournie par Wasianski pour *composer* – au sens quasi littéral du terme – « *The Last Days of Immanuel Kant* » et, par là même, *déranger* l'universalité du philosophe de Königsberg.

Si, d'après Dayre, l'écrivain anglais a pu être sensible au tact dont ont fait preuve certains auteurs de recueils d'anecdotes<sup>30</sup>, il n'empêche que « le procès d'écriture anecdotique [...] en tant que genre littéraire "mineur" [...] peut délivrer un sens "burlesque" ou "badin" » (2000: 333)<sup>31</sup>. Toujours selon Dayre – que nous suivons sur ce point –,

[le] tissage répétitif d'anecdotes [...] conduit à la désarticulation de toutes les voix du texte – celle de Kant dont les propos sont rapportés, celle du mémorialiste qui raconte les anecdotes, et celle de De Quincey qui reprend ces dernières, les arrange dans sa traduction et les annoté. La voix de « Kant » dans *Les Derniers Jours* subit en effet des modifications qui l'amènent à la pure et simple aphasie; la voix narrative de « Wasianski » est une voix elle-même ironique qui présente le trait remarquable de ne pas comprendre en quoi elle est ironique, et qui, sous le masque de la « narration libérale » et pleine de « tact », devient la voix d'un véritable bourreau. Enfin, De Quincey, maître de la cérémonie, répartit les voix par les notes et les commentaires dont il rythme sa traduction du texte de Wasianski, en orientant le renversement, le badinage et l'humour. (Dayre, 2000: 335)

C'est précisément là que (se) joue la transposition: dans ces relais de la parole dont l'anecdote est en quelque sorte la pierre de touche. L'anecdote, notée par Wasianski, ou même apocryphe comme beaucoup de ces petites histoires qui circulent sans qu'on n'en connaisse plus l'origine, constitue un court fragment discursif quasi détaché de toute énonciation et, de ce fait, apte à transiter d'une instance à l'autre en changeant de portée, voire de sens, au fil du trajet. Ce qui, chez Wasianski, est piété amicale, mouvement de dévotion et pulsion de recollection, devient chez De Quincey – ou apparaît indirectement, transposé dans

ce nouveau contexte – sadique, fétichiste, indiscret, dans certains cas, et comiquement naïf, platement sentimental, dans les autres cas. Si l'on ajoute à ce simple changement de contexte (lieu et temps), qui relève d'une transposition minimale mais remarquablement efficace<sup>32</sup>, le traitement narquois, déjà évoqué auparavant, que fait subir l'auteur anglais au texte de Wasianski à travers la traduction et un appareil de notes qui dénonce le *pathos* et les prétendus écarts de son prédécesseur, on est tenu de constater qu'un pas supplémentaire est franchi: d'un texte essentiellement circonstanciel, affecté des défauts caractéristiques des mémoires qui prétendent à la scrupuleuse exactitude – aveuglement, mauvaise foi, propension à l'idéalisation ou pulsion inconsciente à la « dépréciation de l'idéal » –, on est passé à une quasi-fiction, c'est-à-dire à la fiction d'un retour critique sur un texte de base qui n'en demandait pas tant. Ainsi la fictionnalisation, dans *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*, ne se limite-t-elle pas au fait que « [p]lus Kant devient muet, plus son existence est dépersonnalisée et ressortit à l'ordre de la fiction, à sa fragmentation en anecdotes » (Dayre, 2000: 335): elle tient également à ceci que, par des opérations en somme minimales<sup>33</sup> qui participent d'une posture fausement et ironiquement savante, De Quincey attente au statut initial du texte en interrogeant la véracité constitutive du genre des mémoires.

#### UNE BIOGRAPHIE HÉTÉRODOXE

Autant les mémoires de Wasianski visaient à une reproduction fidèle de la réalité, autant l'esquisse biographique qu'en tire De Quincey suscite une réflexion sur le sens même d'une telle reproduction. La frontière apparaît bien poreuse, en l'occurrence, entre l'appropriation pure et simple et le dévoiement générique. En dévoilant les liens étroits qui unissent les deux textes, il s'agissait moins de dénoncer l'emprunt que de montrer que le feuilleté des reprises n'a nullement entamé la stabilité du matériau biographique: sous le regard de son minutieux secrétaire, Kant reste à jamais figé dans son déclin. En dépit de leur caractère presque identique, ces deux

versions ressortissent pourtant à des enjeux distincts, qui tiennent moins au récit lui-même qu'à la lecture qui en est proposée.

Ainsi, on a vu comment la plupart des commentaires négligeaient l'entreprise de «phagocytage» de De Quincey pour affirmer haut et fort son *authorship*; tous insistent sur la dimension «littéraire» de son texte, y compris ceux qui en connaissent le substrat. Des éléments distincts appuient le propos: d'aucuns, par exemple, se saisissent de la posture énonciative empruntée – le «faire comme si» romanesque – pour conclure au caractère fictionnel du texte; ailleurs, ce sera le traitement de l'anecdote, le recours à la digression ou la mise en scène d'un Wasianski devenu personnage qui permettront de tirer le texte du côté de l'humour noir ou d'y lire une inversion radicale de la spéculation kantienne. Cette fois encore, en colligeant ces interprétations, il s'agissait moins d'affirmer que tout le monde s'était trompé que de mettre au jour la diversité des prises qui, toutes, à des degrés divers, ressortissent à la transposition générique.

De fait, *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* relèvent d'un détournement délibéré et systématique des traits prototypiques de la biographie. Le clin d'œil essentiel est sans conteste la reprise intégrale d'un seul document source, non pas tant pillé que reproduit en traduction, et qui se voit ironiquement contesté sur des détails anodins. La transposition opérée par De Quincey passe encore, plus spécifiquement, par deux axes majeurs, le discursif et l'axiologique, soutenus par des modes d'intervention spécifiques. Le changement de domaine de validité – du factuel au fictionnel – repose sur des points en quelque sorte extérieurs au texte original de Wasianski: le brouillage énonciatif et l'ajout d'annotations sanctionnent le renversement du statut initial. Quant au passage du sérieux au ludique, il s'appuie sur des inflexions minimales, dans ce cas-ci internes: télescopage des temps de verbes, découpage temporel minutieux, relais de la parole anecdotique apparaissent comme autant de modulations qui en altèrent le registre, faisant passer le témoignage

naïvement laudatif du côté du récit de déchéance. L'effet conjugué de ces procédés produit une distorsion des genres mineurs apparentés, du tombeau à l'épigraphe en passant par le recueil d'anecdotes, qui se voient détournés de leur vocation pour devenir autant de supports à une remise en cause radicale de la biographie factuelle. Mais il y a plus: en se faisant le relais goguenard d'une cocasserie qui s'ignore, De Quincey neutralise la frontière qui sépare le commérage biographique de la confession et prend l'exact contre-pied de la conception idéalisée qui régit les lettres anglaises de son époque. Ainsi disait-il déjà, en préface à ses propres *Confessions*:

*Rien, en effet, ne répugne davantage aux sentiments anglais que le spectacle d'un être humain qui impose à notre attention ses cicatrices et ses ulcères moraux, et qui arrache cette «pudique draperie» dont le temps, ou l'indulgence pour la fragilité humaine, avait pu les revêtir; [...] et, pour trouver pareils actes d'humiliation gratuite émanant de ceux que l'on peut supposer en sympathie avec cette part de la société qui a le sentiment de la décence et de la dignité, nous devons nous adresser à la littérature française ou à cette portion de la littérature allemande qu'a contaminée la sensibilité défectueuse et gauchie des Français. (1990: 35)*

Cette «sensibilité défectueuse et gauchie», telle qu'elle s'exprime dans *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*, préfigure-t-elle celle qui s'exprime de nos jours dans l'engouement pour la biographie imaginaire? Si l'on peut reconnaître certaines ressemblances dans l'attitude, notamment le grossissement de détails biographiques et la prévalence de caractères déceptifs, il faut signaler toutefois une différence majeure: sans troubler la logique narrative, sans confronter ouvertement la vie et l'œuvre du biographé, sans inventer de séquences événementielles, De Quincey s'ingénie à modifier imperceptiblement quelques-unes des spécificités génériques de la biographie. La biographie littéraire contemporaine forcera plus tard la note de mille manières, préférant l'hybridation tous azimuts, qui pousse le genre à sa limite, à la transposition plus discrète, qui se contente de l'ébranler.

## NOTES

1. Cet article rend compte des travaux de notre équipe de recherche sur la biographie imaginaire d'écrivain, qui bénéficie d'une subvention du CRSH du Canada et qui est affiliée à l'équipe interuniversitaire FCAR *Dynamique des genres* (Université du Québec à Montréal/ Université du Québec à Rimouski/ Université Laval).
2. D. Madelénat parle pour sa part de ces « hybrides au sein desquels serpente sinueusement une incertaine frontière : d'un côté, l'instrumentalisation des ressources littéraires au service de la biographie ; de l'autre, l'asservissement des schèmes biographiques (la recherche, le magnétisme du vrai) à la fiction, au nom d'une vérité supérieure aux platitudes de l'histoire » (1998 : 50).
3. Par exemple, les *biographèmes* chers à R. Barthes, ces quelques détails, quelques goûts, quelques inflexions à quoi se réduirait toute vie (1994 : 1045).
4. Deux traductions françaises de ce texte sont actuellement disponibles : celle de M. Schwob (1986) et celle de J.-P. Mourlon (1996) ; nous les utiliserons toutes deux, en plus de l'original anglais (1890). Les références à ces ouvrages seront indiquées au moyen des sigles suivants, suivis du folio et entre parenthèses : *DQs* pour la traduction de Schwob, *DQm* pour celle de Mourlon, *DQvo* pour la version originale.
5. L'expression est de De Quincey lui-même, auteur d'esquisses biographiques et autobiographiques (*biographic, autobiographic sketches*).
6. F. Nicolovius, un ancien élève de Kant, fait paraître à Königsberg en 1804 une série ayant pour titre *Über Immanuel Kant* [*Sur Emmanuel Kant*] : le premier tome, signé Borowski, s'intitule *Darstellung des Lebens und Charakters Immanuel Kants* [*Description de la vie et du caractère d'Emmanuel Kant*] ; le second, *Immanuel Kant geschildert in Briefen an einen Freund* [*Emmanuel Kant raconté dans des lettres à un ami*], est dû à un autre disciple de Kant, Jachmann. Le troisième et dernier volume est celui de Wasianski, secrétaire de Kant, et porte le titre *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren. Ein Beitrag zur Kenntnis seines Charakters und hauslichen Lebens aus dem täglichen Umgange mit ihm* [*Emmanuel Kant dans les dernières années de sa vie. Contribution à la connaissance de son caractère et de sa vie privée, d'après mes relations quotidiennes avec lui*].
7. Cette édition (1980) reproduit une édition de 1912 préparée par F. Groß : « Reprografischer Nachdruck der von Felix Groß herausgegebenen Ausgabe Berlin 1912 (Deutsche Bibliothek, Band 4) ».
8. Comme le précise D. Masson, l'éditeur des textes de De Quincey, cet article fait partie à l'origine d'une série intitulée « Gallery of the German Prose Classics, by the English Opium-Eater », série inaugurée par un portrait de Lessing : « This paper ["The Last Days of Immanuel Kant"] appeared originally in *Blackwood's Magazine* for February 1827, as part of a serie which De Quincey had begun under the general title "Gallery of the German Prose Classics, by the English Opium-Eater". The preceding figure in the gallery had been Lessing, represented critically ; and Kant followed in this more biographical guise. Considerable changes were made in the paper when De Quincey reprinted it in 1854 in the third volume of the collective edition of his writings. – M. ». Cette citation est tirée du monumental ouvrage en 14 vol., *The Collected Writings of Thomas De Quincey*, vol. IV ([1827] 1890 : 323, note 1).
9. Une longue note vient cependant obscurcir ce parrainage, spécifiant que Wasianski ne peut être tenu responsable de toutes les opinions ou faits rapportés (cf. *infra*) ; l'éditeur Masson, à cette occasion, ajoute encore une précision selon laquelle ce texte, même s'il s'agit pour une large part d'une traduction de Wasianski, est de fait un amalgame, dans le style de De Quincey et avec des touches de son

- propre cru, d'informations tirées de diverses sources allemandes. La dernière partie de cette note se lit ainsi : « *Wasianski loquitur* may be regarded as the running title : but it is not, therefore, to be understood that Wasianski is always responsible for each particular opinion or fact reported, unless where it is liable to doubt or controversy. In that case, the responsibility is cautiously discriminated and restricted » (*DQvo* : 329, note 1).
10. Une « Note de l'éditeur », en ouverture, se lit comme suit : « Thomas De Quincey fit paraître *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* dans le numéro de février 1827 du *Blackwood's Magazine*, et, en 1854, procéda à des remaniements considérables lors de sa réédition dans le troisième volume de ses œuvres. La présente traduction est celle du texte tel que proposé dans le quatrième tome de ses *Collected Writings*, ouvrage paru à Londres en 1897 sous la responsabilité de D. Masson, "professeur émérite de littérature anglaise de l'université de Leicester" ».
  11. La présentation se termine sur ces mots : « J'ai travaillé quatre ans à cette traduction et, pendant ce long délai, personne n'a exprimé le désir de consulter ces volumes à la Nationale ! » (1985 : 10).
  12. À titre d'exemple, cette note qui « légitime » l'écriture de Wasianski : « Ne sourions pas de ce style, où Wasianski imite le présent de narration des historiens anciens ! » (1985 : 106, note 1).
  13. Bien d'autres restent encore sans doute à découvrir : signalons pour l'heure l'existence d'un film de P. Collin, *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*, réalisé en 1995 et interprété par A. Wilms, R. Amstutz et D. Warrilow.
  14. Cette présentation se lit ainsi : « Thomas De Quincey (1785-1859) est l'un des grands écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle anglais. Essayiste dans ses portraits de poètes ou ses considérations sur l'Histoire, il fut surtout célèbre pour son livre *De l'assassinat*. Ses talents de conteur lui valurent un immense succès à la publication de ses *Confessions d'un mangeur d'opium anglais*. Baudelaire, A. Breton apprécèrent fort son œuvre. Dans sa jeunesse, M. Schwob, l'auteur des *Vies imaginaires*, fréquenta abondamment ses écrits ; il nous livre ici une très belle traduction des *Derniers Jours d'Emmanuel Kant* ».
  15. C. Thomas retient essentiellement deux modifications, l'une narrative et l'autre littéraire : l'accentuation de l'importance du serviteur Lampe et la substitution des derniers mots de Kant, le « C'est bien » [*Es ist gut*] d'origine devenant un « C'est assez » commenté par De Quincey en ces termes : « Et ce furent ces dernières paroles. "C'est assez". Sufficit ! Puissantes et symboliques paroles » (1987 : 982). Précisons encore que C. Thomas, pour faire valoir ces différences, s'appuie strictement sur la traduction de Schwob (sans les notes) – sans avoir recours au texte original de De Quincey ni bien sûr à la traduction de Mourlon, parue postérieurement – et sur le *Kant intime* de Mistler.
  16. É. Dayre a traduit de l'anglais l'*Autobiography from 1785 to 1853*. Parue en 1994 chez José Corti sous le titre *Esquisses autobiographiques*, cette traduction est précédée d'une préface où il développe le rapport qui lie De Quincey à Kant après l'avoir exposé en ces termes : « Le sentiment de la syncope grammaticale du sujet, de la béance illusoire par laquelle le "Je" est devenu un pur fait de syntaxe, est lié chez De Quincey à la lecture de la *Philosophie critique* de Kant » (1994 : 34).
  17. Dayre travaille, comme les notes en font foi, avec le texte original de De Quincey en anglais, avec la traduction de ce texte parue aux Éd. Mille et une nuits (sans nommer le traducteur) et avec celle du texte de Wasianski reprise dans le *Kant intime* de Mistler, ces deux derniers ouvrages étant cependant absents de la bibliographie.
  18. Voici comment l'éditeur des *Collected Writings* de 1890 décrit pour sa part le travail de De Quincey : « The meaning substantially is that what follows, though mainly translated from Wasianski, is a

coagulation, in De Quincey's own style and with touches of his own, of information from various German sources» (*DQvo*: 329). On voit que Masson est plus ou moins sensible à l'ironie des pseudo-attributions de l'annotateur.

19. Voir à ce sujet Dion, Fortier et Haghebaert (2001) et Dion et Haghebaert (2001).

20. L'un «étant un Anglais longtemps installé comme marchand à Königsberg» (*DQm*: 79).

21. La critique consacrée à Schwob insiste généralement sur ses dons de pasticheur, sur son style caméléonesque; voir, à titre d'exemple, Thorel-Cailleteau (1994).

22. Nos recherches ne nous ont pas permis de retracer un genre constitué autour de ce *topos* des «derniers jours»; tout au plus peut-on affirmer qu'il trouve un modèle puissant dans le récit de la Passion de Jésus, ainsi que, beaucoup plus tard, dans certains textes médicaux où l'auteur décrit la maladie et l'agonie de célèbres patients en précisant, à la suite de l'autopsie, les causes médicales du décès; voir à ce sujet Stephen-Chauvet (1995).

23. C'est aussi le cas dans le livre de Bernard-Henri Lévy que nous venons tout juste d'évoquer. Ajoutons que *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* ne constituent pas le seul texte où De Quincey pratique l'éloge paradoxal – ou plutôt: la dépréciation ambiguë – de Kant: dans «Kant in His Miscellaneous Essays», De Quincey, qui prétend mieux connaître Kant que Kant ne s'est connu lui-même (1890: 91), avance, entre autres hypothèses pour le moins osées, que le philosophe de Königsberg n'aurait pas lu un seul livre de toute son existence (93) et qu'il aurait menti à Frédéric-Guillaume II dans sa défense de *La Religion dans les limites de la simple raison* (104).

24. L'original dit: «The infirmities of age now began to steal upon Kant» (*DQvo*: 343); Schwob traduit donc plus littéralement que Mourlon, qui donne: «Les infirmités de l'âge commencèrent alors à accabler Kant» (*DQm*: 27; nous soulignons).

25. Nous ne reviendrons pas ici sur la distinction, aujourd'hui classique, introduite par Benveniste.

26. Ces notations temporelles minutieuses se retrouvent dans l'original allemand, produisant un contraste assez fort entre le rythme scandé du récit et le temps vécu erratique du sujet Kant à l'heure de l'agonie.

27. Un peu plus loin dans le même article, Platzner qualifie la construction des *Confessions d'un mangeur d'opium anglais* en ces termes: «a structure of ceaseless musing and digressions» (1981-1982: 608).

28. Ce texte a pour titre «Études germaniques, et Kant en particulier».

29. «Une longue pratique lui avait enseigné une manière fort habile de se nicher et de s'enrouler dans les couvertures. D'abord il s'asseyait sur le bord du lit, puis d'un mouvement agile il s'élançait obliquement à sa place; puis il tirait un coin des couvertures sous son épaule gauche et, la faisant passer à travers le dos, l'amenait jusque sous son épaule droite; quatrièmement, par un particulier tour d'adresse, il opérait sur l'autre coin de la même manière, et parvenait finalement à l'enrouler autour de toute sa personne» (*DQs*: 22).

30. Ainsi, à propos des recueils de Miss Hawkins: «et le tact dont elle a fait preuve à l'égard du risible et du ridicule est frappant et utile dans un livre de ce genre» (cité par Dayre, 2000: 333).

31. Par ailleurs, en plus d'autoriser d'innombrables digressions, l'écriture anecdotique, intimement liée selon Dayre à la fragmentation de l'expérience romantique, tramerait «l'événement singulier de la "vie" qui vient "orner" la "mort" annoncée du sujet» (2000: 334), Kant en l'occurrence.

32. Ayons ici une fugitive pensée pour le Pierre Ménard de Borges...

33. À l'opposé, par exemple, d'un autre texte, théâtral celui-là, qui

travestit littéralement le matériau biographique: *Emmanuel Kant*, de T. Bernhard ([1978] 1989), reprend les traits caractéristiques de la vie du philosophe et les inverse. On y voit un Kant marié (alors qu'il était un célibataire endurci), accompagné d'un serviteur dévoué et docile (alors que Lampe était notoirement insubordonné), sur un paquebot en route vers l'Amérique (lui qui n'a jamais voyagé), en compagnie d'un perroquet souffreteux en cage (Kant aimait les oiseaux en liberté) et se croyant attendu par une délégation censée lui rendre hommage (Kant détestait les cérémonies de ce type) alors qu'il s'agit plutôt d'une équipe de médecins venus pour l'interner. Notons en outre que nous laissons délibérément dans l'ombre ici les effets induits par la transposition théâtrale, forme propice semble-t-il aux distorsions biographiques, comme en témoignent certains textes de notre corpus (pensons à *Totenauerg* d'E. Jelinek [1991 – sur Heidegger et Arendt], aux pièces de V.-L. Beaulieu [*Sophie et Léon*, 1992 – sur Tolstoï], de J. Marchessault [*La Terre est trop courte*, *Violette Leduc*, 1982], de M. Garneau [*Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone*, 1981 – sur E. Dickinson]).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. [(1971)1994]: *Sade, Fourier, Loyola*, dans *Œuvres complètes*, tome 2 (1966-1973), Paris, Seuil, 1039-1177.
- BAUDELAIRE, C. [(1860) 1975]: *Les Paradis artificiels*, dans *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 442-517.
- BEAULIEU, V.-L. [1992]: *Sophie et Léon*, Montréal, Stanké.
- BERNHARD, T. [(1978) 1989]: *Emmanuel Kant*, Paris, l'Arche.
- BROCH, H. [(1945) 1980], *La Mort de Virgile*, Paris, Gallimard, coll. «l'Imaginaire».
- CHÉNÉTIER, M. [1988]: «De drôles de genres. Remarques sur l'hybridation générique dans la fiction américaine contemporaine», dans J. Bessière (dir.), *Hybrides romanesques (1960-1985)*, Publications du Centre d'études du roman et du romanesque, Université de Picardie, 15-36.
- COHN, D. [1997]: «Vies fictionnelles, vies historiques: limites et cas limites. Remarques introductives», *Littérature*, n° 105 (mars), 24-48.
- DAYRE, É. [1994]: «Préface», dans T. De Quincey, *Esquisses autobiographiques*, 9-42;
- [2000]: *Les Proses du temps. Thomas De Quincey et la philosophie kantienne*, Paris, Honoré Champion, coll. «Bibliothèque de littérature générale et comparée».
- DE QUINCEY, T. [(1821) 1990]: *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, trad. de P. Leyris, Paris, Gallimard, coll. «l'Imaginaire»;
- [(1827) 1890]: «The Last Days of Immanuel Kant», dans *The Collected Writings of Thomas De Quincey. New and Enlarged Edition by David Masson*, vol. IV, *Biographies and Biographic Sketches*, Édimbourg, Adam and Charles Black, 323-379;
- [(1830) 1890]: «Kant in His Miscellaneous Essays», dans *The Collected Writings of Thomas De Quincey. New and Enlarged Edition*, vol. VIII, *Speculative and Theological Essays*, Édimbourg, Adam and Charles Black, 84-126;
- [(1833-1851) 1994]: *Esquisses autobiographiques*, préface et trad. d'É. Dayre, Paris, José Corti, coll. «Domaine romantique»;
- [(1899) 1986]: *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*, préface et trad. de M. Schwob, Toulouse, Éd. Ombres;
- [1996]: *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*, trad. et postface de J.-P. Mourlon, Paris, Éd. Mille et une nuits.
- DION, R., F. FORTIER et É. HAGHEBAERT (dir.) [2001]: *Enjeux des genres*



dans les écritures contemporaines, Québec, Éd. Nota bene.

DION, R. et É. HAGHEBAERT [2001]: « Le Cas de Michel Houellebecq et la dynamique des genres littéraires », *French Studies* (Oxford), vol. 55, n° 4 (octobre), 509-524.

GARNEAU, M. [1981]: *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone*, Montréal, VLB Éd.

JELINEK, E. [1991]: *Totenauerg*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag.

LÉVY, B.-H. [1988]: *Les Derniers Jours de Charles Baudelaire*, Paris, Grasset.

MADELÉNAT, D. [1990]: « L'Anecdote dans les "Vies quotidiennes" », dans A. Montandon (dir.), *L'Anecdote. Actes du colloque de Clermont-Ferrand*, 59-67;

—— [1998]: « La Biographie littéraire aujourd'hui », dans J. Romera Castillo et F. Gatiérrez Corbajo (dir.), *Biografías Literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor Libros, 39-53.

MARCHESSAULT, J. [1982]: *La Terre est trop courte*, Violette Leduc, Montréal, Éd. de la Pleine Lune.

MISTLER, J. [1985]: *Kant intime. Textes traduits de l'allemand, réunis et présentés par Jean Mistler de l'Académie française*, Paris, Grasset.

MONTANDON, A. [1990]: « Préface », dans A. Montandon (dir.), *L'Anecdote. Actes du colloque de Clermont-Ferrand*, Clermont-Ferrand, Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université Blaise-Pascal, fasc. 31, V-VI.

PLATZNER, R. L. [1981-1982]: « De Quincey and the Dilemma of Romantic Autobiography », *Dalhousie Review*, vol. 61, n° 4, 605-617.

REGARD, F. [1999]: « Les Mots de la vie: introduction à une analyse du biographique », dans F. Regard (dir.), *La Biographie littéraire en Angleterre (XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles). Configurations, reconfigurations du soi artistique*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 11-30.

STEPHEN-CHAUVEY, D. [1995]: « Les Derniers Jours d'Alfred Jarry », *Étoile-Absinthe*, n° 67-68, 25-34.

TABUCCHI, A. [1994]: *Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa. Un délire*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle ».

THOMAS, C. [1987]: « L'Opiomane et le philosophe », *Critique*, vol. 43, n° 486 (novembre), 981-990.

THOREL-CAILLETEAU, S. [1994]: « Marcel Schwob, traducteur », *Revue de littérature comparée*, vol. 68, n° 4 (octobre-décembre), 435-443.

TIMBS, J. [1872]: *Anecdote Lives of William Hogarth, Sir Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough, Henry Fuseli, Sir Thomas Lawrence and J. M. W. Turner*, Londres, Richard Bentley.

WASIANSKI, A. C. [(1804) 1980]: *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren*, dans *Immanuel Kant. Sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen. Die Biographien von L. E. Borowski, R. B. Jachmann und A. Ch. Wasianski*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

WOOLF, V. [(1974) 1992]: *Orlando*, Paris, Stock, coll. « Bibliothèque cosmopolite ».

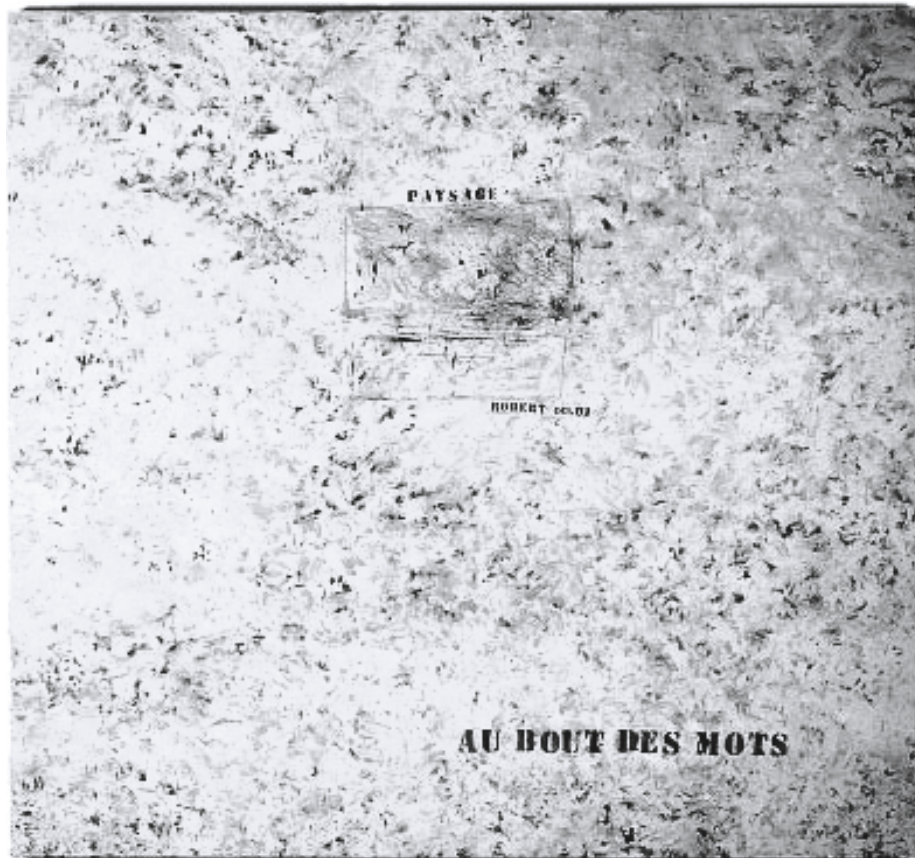
# LOUISE ROBERT



N° 78-274, 2002. Huile sur toile, 198 x 214cm.

LA PEINTRE QUI ÉCRIT  
par Gilles Daigneault

La première « vraie » exposition de Louise Robert à la Galerie Curzi, à l'automne 1975, s'appelait *écritures*, et la configuration dans la salle de ce corpus de dessins austères évoquait effectivement les pages d'un gros livre d'artiste. Non pas un livre relié ni linéaire, mais plutôt hétérogène et spatialisé; mimétique surtout. Par la suite, l'artiste ne cessera jamais d'écrire sur ses dessins et sur ses toiles, qui auront cessé d'être austères. De « drôles » de mots (dans tous les sens du terme) qui seront la marque de son écriture graphique et picturale, son mode d'appropriation bien à elle de l'« *ut pictura poesis* ». En somme, c'est toute sa production de presque trente ans qui constituerait un livre gigantesque...



N° 78-273, 2002. Huile sur toile, 198 x 214cm.

Un jour, la philosophe Anne Cauquelin a écrit joliment : « au Japon au XI<sup>e</sup> siècle les samouraïs étaient lettrés il y a bien du samouraï chez Louise Robert ». Il y aurait aussi, peut-être, du Sarraute, notamment celui de *Ouvrez* : « Des mots, des êtres vivants parfaitement autonomes sont les protagonistes de chacun de ces drames ». *Mutatis mutandis*, telle est aussi la situation des « écritures » de Louise Robert dans ses dessins et dans ses toiles. Elles en sont la matière première, au même titre que les autres signes qu'elles gauchissent diversement, mais toujours avec finesse. Elles sont donc à *voir* tout autant qu'à *lire* ou, comme le dit le Non-Lecteur d'Italo Calvino, qui devait être un merveilleux lecteur de peinture : « Le secret est de ne pas éviter de regarder les mots écrits, au contraire : il faut les regarder fixement, jusqu'à ce qu'ils disparaissent ».



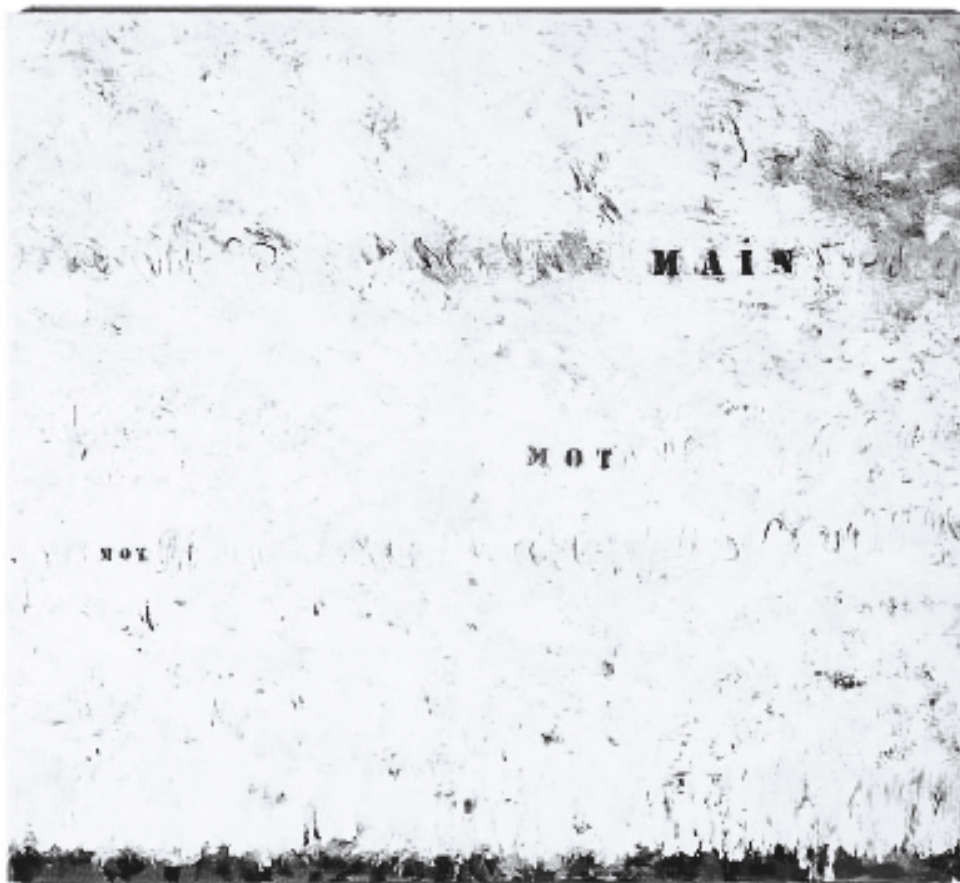
N° 750, 2001. Huile, crayons, papier de rebut, 56 x 60cm. Collection Anne Douville, Toronto.





N° 78-255, 1999. Huile sur toile, 163 x 183cm.





N° 78-272, 2002. Huile sur toile, 183 x 203cm.



# HYBRIDATION ET TRANSPOSITION CHEZ BLAISE CENDRARS: DE *J'AI TUÉ* À *LA MAIN COUPÉE*

MADELEINE FRÉDÉRIC

Prolongeant la réflexion collective entreprise dans l'ouvrage *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, la présente étude se propose de suivre les surprenants méandres intergénériques qui traversent certains témoignages de guerre de Blaise Cendrars, plus particulièrement les quelques pages qui se répondent, à près de trente ans d'intervalle, de *J'ai tué* à *La Main coupée*.

## *J'AI TUÉ*

C'est dans *J'ai tué*, publié en 1918, que Cendrars entreprend de nous relater pour la première fois son expérience de la guerre des tranchées. L'ouvrage, inclassable selon les spécialistes (J.-P. Goldenstein, 1986), voire franchement inqualifiable pour d'autres – tant par le ton que par le contenu –, me paraît illustrer tout à la fois les processus d'hybridation et de transposition.

J'ai pu montrer ailleurs que certaines pages, qui constituent pourtant des *topoi* de la littérature de guerre dès lors qu'elles évoquent tour à tour les tirs d'artillerie, un assaut, ou encore la distribution de couteaux en vue du « nettoyage » d'une tranchée, détonnent nettement par rapport à des séquences équivalentes chez Maurice Genevoix ou Henri Barbusse, pour reprendre des auteurs contemporains de Cendrars qui ont vécu le conflit dans des conditions similaires. Non seulement, elles oscillent constamment entre le mode narratif et le mode descriptif, allant jusqu'à suspendre le flux diégétique dans des moments pourtant de forte tension, opérant par exemple un véritable arrêt sur image au beau milieu d'un assaut – technique que j'ai qualifiée ailleurs de « retard romanesque », par référence au *Grand Verre* de Marcel Duchamp qu'il baptisait « retard en verre » (M. Frédéric, 2001a : 191sq.) – ; mais surtout, elles entraînent insensiblement ces séquences dans la sphère de l'évocation poétique, alors que l'ouvrage se présente ostensiblement comme de la prose, voire de l'hyperprose. À ce titre, d'ailleurs, elles contrastent singulièrement avec les premières et les dernières pages, qui semblent plus proches d'une narration traditionnelle.

Sans revenir sur le détail des analyses précédentes (M. Frédéric, 1997, 1999 et 2000), j'aimerais encore pointer ici un autre phénomène intergénérique, celui du mélange des registres. Cendrars joue à plaisir de l'effet de contraste :

Les chants de marche reprennent de plus belle.  
     Catherine a les pieds d'cochon  
         Les chevilles mal faites  
             Les genoux cagneux  
                 Le crac moisi  
             Les seins pourris  
 Voici les routes historiques qui montent au front.  
     À nous les gonzesses  
     Qu'ont du poil aux fesses  
     [...]  
     Soldat, fais ton fourbi  
         Pas vu, pas pris  
         Mes vieux roustis  
     Encore un bicot d'enculé  
     Dans la cagna de l'adjudant  
  
     Père Grognon  
     Descends ton pantalon  
     Tiens, voilà du boudin (ter)  
 Pour les Alsaciens, les Suisses et les Lorrains  
 Etc. (1918: 7-9)

Ces chansons de marche, plus grivoises les unes que les autres, succèdent de manière ostentatoire (la typographie contribue à mettre en évidence ces uniques fragments bâtis sur l'alinéa et l'italique, dans un texte qui par ailleurs est fait d'un seul bloc) à la célébration grinçante du «Grand Chef Responsable»:

*C'est LUI. Ayez pitié des insomnies du Grand Chef Responsable qui brandit la table des logarithmes comme une machine à prières. Un grand calcul de probabilités l'assomme sur place.*  
 (1918: 7)

Les envolées poétiques elles-mêmes se voient précédées de notes nettement moins euphoniques: avant d'évoquer la «musique des sphères», la «respiration du monde», Cendrars se plaît à nous décrire les effluves du champ de bataille:

*Cela sent le cul de cheval enflammé, la motosacoche, le phénol et l'anis. On croirait avoir avalé une gomme tant l'air est lourd, la nuit irrespirable, les champs empestés. L'haleine du père Pinard empoisonne la nature. Vive l'aramon dans le ventre qui brûle comme une médaille vermeille!*  
 (1918: 9-10)

Dans son excellente analyse de *J'ai tué*, Claude Debon souligne:

*[...] la formidable ironie de ce texte: dans la juxtaposition entre les chansons grivoises et le «voici les routes historiques qui montent au front», dans le basculement de l'horreur en «musiques des sphères», dans la juxtaposition encore des causes (l'activité humaine) et de l'effet: tuer au couteau un autre homme.*

*La force de ce texte me paraît donc tenir [...] à ces conditions de production et d'énonciation et à la justification poétique de l'acte monstrueux: la marche des armées, l'industrialisation du monde aboutissent à une régression assumée. À la limite, cet acte peut même remettre en question l'éventuelle ironie du texte. Il n'est ironique qu'aux yeux d'un destinataire idéaliste ou utopiste. Entre la machine aveugle et l'animal à face d'homme, il n'y a peut-être rien. Est-ce la signification de ces lignes raturées qui commençaient un J'ai tué:*

*«Quel bonheur d'avoir été à la guerre/  
 d'avoir participé à cette chose idiote./  
 Arrivé à ce degré d'intellectualité où l'on/  
 Monte démonte et remonte le système es.[thétique?]  
 ph.[ilosophique] et pol.[itique]. (C. Debon, 1995: 70)*

Ces considérations rejoignent directement les conclusions de mes propres analyses et donnent en outre au propos final de Cendrars une résonance toute particulière: si l'on fait l'hypothèse (M. Frédéric, 1997 et 1999) que Cendrars aurait rédigé dans la foulée l'une de l'autre la séquence de *J'ai tué*, dans laquelle il évoque l'équipement du soldat, et celle de *Moravagine*, où il célèbre le «principe de l'utilité» (elle occupe tout le chapitre «Nos randonnées en Amérique»), et que l'on examine de près les affinités stylistiques et «idéologiques» incontestables qu'elles présentent (M. Frédéric, 1999), on mesure toute l'ampleur du «démontage du système» auquel se livre Cendrars: c'est la «civilisation» occidentale dans son ensemble qui se trouve radicalement remise en question. Il y a donc effectivement bien plus que de l'ironie dans *J'ai tué* et l'on touche à nouveau du doigt l'une des causes sans doute de l'ostracisme dont souffre ce texte, mis au ban de l'institution littéraire: non seulement ce témoignage, magistral pourtant, est passé sous silence par Jean Norton Cru dans son inventaire des *Témoins*

du premier conflit mondial (1929); mais en outre, à l'heure actuelle encore, il est trop souvent méconnu.

Ainsi il y a bien hybridation, mais aussi transposition multiple dans cet ouvrage extrêmement bref cependant (il compte 21 courtes pages). L'hybridation, entendue comme la « combinaison de plusieurs traits génériques hétérogènes mais reconnaissables, hiérarchisés ou non, en un même texte » (R. Dion, F. Fortier et É. Haghebaert, 2001 : 353), se manifeste dans l'oscillation constante de la relation entre mode narratif et mode descriptif, sans compter les nombreux passages où la description d'actions fait régner en maître l'hétérogène; elle se traduit également dans toutes les séquences où l'on glisse de l'ancrage épisodique vers l'évocation prototypique et, plus singulièrement, de la prose vers la poésie.

Mais, dans le même temps, bien des pages de *J'ai tué* me paraissent relever tout autant de la transposition, définie comme « reprise de traits génériques caractéristiques d'un genre donné dans des œuvres où ils semblent plus inattendus » (*ibid.* : 353-354).

En effet tant les séquences lyriques que les chansons grivoises ou les notations plus triviales me semblent participer de ce phénomène et concourir au même effet :

[la transposition] produit un effet d'étrangeté à l'intérieur d'un genre, une sensation de « bougé », [...] ; elle produit en somme un décalage formel potentiellement critique. (*ibid.* : 354)

Tel est bien le sentiment éprouvé par le lecteur : il a l'impression que les séquences poétiques détonnent dans un récit de guerre : les tirs d'artillerie, l'assaut, la distribution des couteaux aux « nettoyeurs » de tranchées s'accommodent mal, en effet, de semblables envolées lyriques. Il en va de même, mais à l'autre extrémité en quelque sorte, des chansons grivoises et de la description crue des senteurs du champ de bataille : comment entrer dans l'Histoire au son de telles mélodies ou imbibé d'effluves de vinasse ? De pareils fragments ne sont incontestablement pas à leur place ; ils sont même franchement déplacés. On mesure de la sorte toute la puissance critique que

renferme une telle technique ; mais aussi, dès lors qu'elle reste précisément en puissance, sans jamais être explicitée clairement, on perçoit tout autant sa profonde ambiguïté : ironie ou démontage de l'idiotie de la guerre affirment Cendrars et ses adeptes, fascination coupable diront les surréalistes.

À ce stade, nous sommes confrontés à un phénomène d'intergénéricité interne à *J'ai tué* : l'ouvrage dysfonctionne à bien des égards par rapport à la catégorie des récits de guerre. Cette conclusion appelle néanmoins un élargissement, dans la mesure où l'on a vu que la séquence de la distribution des couteaux convoque inmanquablement un chapitre de *Moravagine*. Comment qualifier dès lors un tel procédé ? Il s'apparente au collage – pratiqué, on le sait, avant la guerre par Cendrars. Mais comment cerner au mieux cette démarche, dès lors qu'elle s'accompagne d'une dimension résolument polémique ? Un essai de caractérisation purement stylistique reviendrait à occulter toute la dimension idéologique, essentielle vu le contexte ; la chronologie rend, en effet, ce texte plus difficilement acceptable encore : Cendrars, en 1918, ne bénéficie pas de l'effet de recul qui atténuera quelque peu la virulence des propos d'un Benjamin Péret (les poèmes qui constitueront le recueil *Je ne mange pas de ce pain-là* ne commencent à paraître qu'en 1926, le recueil datant quant à lui de 1936) ou d'un Céline (*Voyage au bout de la nuit* est publié en 1932) (à ce propos, voir M. Frédéric, 1997 et 2001b).

#### LA MAIN COUPÉE

Le contraste avec l'ouvrage précédent est net : la relation des faits couvre à présent plus de quatre cents pages, au lieu des vingt de *J'ai tué* ; le monobloc typographique a fait place à un récit de facture plus traditionnelle : divisé en chapitres, pourvus d'un titre et de subdivisions en paragraphes ; mais surtout Cendrars alterne narration et description classiques, en lieu et place de l'évocation prototypique privilégiée dans son témoignage initial.

Il est intéressant d'observer de plus près cette différence de traitement à partir des quelques pages qui se font écho d'un ouvrage à l'autre.



*J'ai tué s'ouvre, on l'a vu, par l'évocation des « routes historiques qui montent au front » :*

*Ils viennent de tous les horizons. Jour et nuit. 1000 trains déversent des hommes et du matériel. Le soir, nous traversons une ville déserte. Dans cette ville, il y a un grand hôtel moderne, haut et carré. C'est le G.Q.G. Des automobiles à fanion, des caisses d'emballage, une chaise-balancoire de bazar. Des jeunes gens très distingués, en tenue impeccable de chauffeur, causent et fument. Un roman jaune sur le trottoir, une cuvette et une bouteille d'eau de Cologne. Derrière l'hôtel, il y a une petite villa enfouie sous les arbres. On n'en voit pas bien la façade. Une tache blanche. La route passe devant la grille, tourne et longe le mur du parc. On marche soudain sur une profonde litière de paille fraîche qui absorbe le bruit traînard des milliers et des milliers de godillots qui viennent. On n'entend que le frôlement des bras balancés en cadence, le cliquetis d'une baïonnette, d'une gourmète ou le heurt mat d'un bidon. Respiration d'un million d'hommes. Pulsation sourde. Involontairement, chacun se redresse et regarde la maison, la petite maison du généralissime. Une lumière filtre entre les volets disjoints, et dans cette lumière passe et repasse une ombre amorphe. C'est LUI. Ayez pitié des insomnies du Grand Chef Responsable qui brandit la table des logarithmes comme une machine à prières. Un grand calcul de probabilités l'assomme sur place. Silence. Il pleut. Au bout du mur, la paille cesse. L'on tombe et repatauge dans la boue. C'est la nuit noire. (1918: 5-7)*

La séquence est reprise en raccourci dans *La Main coupée* :

*Et nous marchions. Et nous crevions.  
Le ruban de route se déroulait. On n'en voyait pas le bout.  
Ecouen. Luzarches. Chantilly (où de la paille jonchait les rues pour amortir le bruit de ces milliers et milliers de godillots qui montaient au front et ne pas déranger Joffre dans ses cogitations). Creil (où Belessort me montra en passant la tréfilerie de son oncle). Clermont. Saint-Just-en-Chaussée. Maignelay. Montdidier. Hangest-en-Santerre. (1946: 74)*

La technique s'apparente par endroits à la citation et les deux passages n'offrent guère de différences sensibles de fonctionnement: maintenant la description sur le plan épisodique, ils contribuent l'un et l'autre à planter le décor. Dans *La Main coupée* toutefois, l'ancrage dans l'épisodique est encore

accentué par l'énumération des toponymes (*une/cette ville est à présent désignée comme Chantilly*) et l'apparition des patronymes (*Joffre au lieu du Grand Chef Responsable, et Belessort*).

Quelques pages plus loin, le rappel implique un segment de texte nettement plus long: trois paragraphes interrompus par des bribes de dialogue (« La canonnade ininterrompue [...] qui avaient déjà filé vers l'arrière », 1946: 84-87). On peut assigner à la séquence le thème-titre « Les tirs d'artillerie ». Elle s'amorce comme une description, pour glisser ensuite insensiblement vers la narration; parallèlement le rythme s'accélère, en raison du raccourcissement des phrases, de l'accumulation verbale et du surgissement de la parataxe. Toutefois, si l'on se réfère aux cinq critères avancés par J.-M. Adam pour parler véritablement de récit (1994: 12-16), il semble que la relation d'actions finale ne parvienne jamais à décoller vers une réelle mise en intrigue, se maintenant au niveau d'une simple description d'actions.

Par ce caractère hybride, elle convoque immanquablement des séquences équivalentes chez M. Genevoix et H. Barbusse. Ce point, qui nous entraînerait malheureusement beaucoup trop loin, gagnerait à être exploré plus à fond, dans la mesure où il apporterait incontestablement de précieux compléments d'informations, non seulement quant au fonctionnement de la transposition interne opérée par Cendrars de *J'ai tué* à *La Main coupée*, mais aussi en matière de transposition externe, dès lors qu'il paraît inconcevable que Cendrars ait fait fi, dans la réécriture de son expérience des tranchées à trente ans d'intervalle, de témoignages aussi notoires que ceux de Barbusse et de Genevoix.

En attendant une investigation plus serrée des affinités manifestes entre ces trois auteurs, on se bornera pour l'heure à tenter de cerner d'un peu plus près les modifications sensibles qu'apporte Cendrars de l'un à l'autre de ses témoignages.

L'évocation prototypique de *J'ai tué* fait place ici à une évocation de type épisodique, sous forme d'une description qui, au fil de la séquence, glisse vers la narration, sans toutefois y atteindre complètement, le

dernier paragraphe ne quittant pas le plan de la description d'actions.

Différents moyens concourent à cet effet. La «syntaxe de l'éclair» de *J'ai tué*, privilégiant les métaphores fulgurantes:

*Battement d'une paupière. Clin d'œil au magnésium.  
Instantané rapide. Tout disparaît. On a vu la mer  
phosphorescente des tranchées, et des trous noirs.* (1918: 10-11)

fait place à une formulation en rallonge, où l'évocation directe alterne avec l'évocation figurée:

*La canonnade ininterrompue qui descendait du Nord avait réellement l'ampleur, le grondement continu, le rythme éternel et sans cesse renouvelé, la respiration de l'océan. Cela était grandiose et élémentaire comme la manifestation d'une force de la nature. [...] La crête que nous occupions devait former une espèce d'éperon car, en fer à cheval autour de nous et à des distances plus ou moins rapprochées et par intermittences, s'élevaient des fusées lumineuses dont le parachute déclenchait un éclairage blanchâtre et éblouissant en se déployant et qui venaient mourir à nos pieds, retombant lentement à quelque dix mètres en contre-bas, ce qui nous permettait d'apercevoir dans un clin d'œil et comme au magnésium des réseaux serrés de barbelés, des lignes enchevêtrées de tranchées crayeuses, un fragment de boyau zigzaguant à travers champ, un carré d'herbe, un tournant de route, un coin de futaie, les cimes d'un bois étrangement proche et peigné.* (1946: 84)

On observera d'emblée que l'évocation figurée privilégie la comparaison qui, par le jeu de la modalisation, maintient en coprésence les deux éléments rapprochés: l'élément réel (la canonnade, par exemple) et l'élément figuré (les différentes caractéristiques qui l'apparentent à l'océan). L'assimilation n'est de la sorte jamais complète, contrairement au transfert opéré par la métaphore. Le narrateur (et le lecteur) garde ainsi constamment un pied dans le réel. Particulièrement significative à cet égard est la disjonction qui s'opère de «Battement d'une paupière. Clin d'œil au magnésium» à «ce qui nous permettait d'apercevoir dans un clin d'œil et comme au magnésium». Le simple éclatement de la formule choc originelle *Clin d'œil au magnésium* et l'intrusion du modalisateur *comme* suffisent à réancrer

la notation plus profondément dans la réalité. Mais en même temps, quelle perte de densité...

À ce réancrage épisodique contribue également la recherche d'un certain pittoresque, assuré tant par les fragments de dialogues, totalement absents de la séquence de *J'ai tué*, que par les variations de registre. On notera que ces deux éléments interviennent précisément vers la fin de la séquence, soit lorsque s'opère le passage de la description vers la narration:

*Mais ce qui nous emmerdait c'était de ne pas savoir où nous étions ni ce que nous faisons là, et aussi cette réelle odeur de merde dans laquelle nous plongeons et qui nous enduisait.*  
– Tu en as de bonnes, caporal. Mais c'est plein de merde par ici!  
– Ça porte bonheur! Couchez-vous... (1946: 86-87)

On retrouve en fait au niveau microtextuel de la séquence le même type de décalage que celui qu'opérait Cendrars dans *J'ai tué*, les chansons grivoises du début tranchant sur les envolées poétiques des séquences prototypiques, dont celle évoquant les tirs d'artillerie. Toutefois, il me semblerait plus juste de parler ici d'hybridation, non de transposition, dans la mesure où ce changement de registre, contribuant au pittoresque, est cette fois parfaitement dans le ton et ne produit plus le moindre effet d'étrangeté.

Ce registre assez cru perdure dans les notations psychologiques retraçant la démoralisation des troupes:

*Mais tous ceux qui ne dormaient pas, râlaient, juraient, sacraient, maudissaient cette pute d'existence car le plus beau spectacle, même gratuit, finit par lasser à la longue et la pluie qui nous trempait décourageait les plus vaillants. [...] Ils se sentaient abandonnés. Ils devenaient nerveux. Certains parlaient de fiche le camp.* (1946: 87)

Plus généralement, le rythme saccadé de *J'ai tué*, haché par la parataxe et la succession de phrases brèves (trois hexasyllabes suivis d'un tétrasyllabe), contraste singulièrement avec la longue phrase de *La Main coupée*, étirée par les relatives, la multiplication des circonstanciés, les propositions participiales, le mouvement de relance continu opéré par les conjonctions de coordination (*car* mais surtout *et*) et plus encore l'allongement qu'entraîne l'énumération

finale, dont la majorité des constituants repose de surcroît sur une caractérisation déployée.

On observera par ailleurs que, contrairement à la séquence de *J'ai tué*, le plan de texte est ici clairement perceptible; il est assuré tout à la fois par la segmentation en paragraphes et les liages en chaîne (Adam, 1990: 51sq.):

– anaphores pronominales:

*Après leur explosion rageuse à proximité ou fracassante dans le lointain, on entendait en écho leur coup de départ. (1946: 86)*  
*On ne pouvait en détourner les yeux et l'on suivait le spectacle à l'oreille. (ibid.)*

– anaphores démonstratives:

*Cela était grandiose et élémentaire comme la manifestation d'une force de la nature. (1946: 84)*  
*Cela tenait de l'opéra et de la prestidigitation. (1946: 85)*

Celles-ci se multiplient même dans l'extrait suivant:

*Par rapport à ces fusées blanches éblouissantes, quand une fusée verte ou rouge s'élevait isolément, elle paraissait perdue à l'horizon et ce décalage d'optique s'accroissait du fait qu'au signal de l'une de ces fusées colorées une grande lueur, comme un éclair de chaleur tressaillant au ras du ciel noir, ébranlait la nuit opaque, aussitôt suivie d'une volée d'obus qui éclataient dans les tranchées à nos pieds ou passaient en hululant bien au-dessus de nos têtes. (1946: 85-86)*

– ou rencontre des deux:

*En effet, les balles perdues nous arrivaient par essaims. Elles bourdonnaient comme des guêpes et se fichaient au hasard dans la boue avec un petit floc! On avait du mal à croire que cela pouvait être mortel. Les hommes étaient plutôt distraits par elles, et certains essayaient d'en attraper avec leur képi, ainsi que des petits éclats phosphorescents qui voltigeaient comme des lucioles. (1946: 86)*

On relèvera au passage la métaphore de l'essaim, rencontrée également chez Genevoix:

*J'ai relevé la tête, automatiquement, dès la seconde qui a suivi l'explosion. Et voilà qu'une chose invisible passe en ronflant près de mon nez. Un homme, près de moi, dit en riant: «Tiens! les frelons...» Bon! à la prochaine marmite, j'attendrai, pour me relever, que l'essaim entier soit passé. (Genevoix, 1950: 23)*

Ceci nous ramène à l'observation faite auparavant à propos des phénomènes d'intertextualité décelés chez Cendrars, Barbusse et Genevoix. Une précédente étude avait déjà fait apparaître un étrange phénomène de convergence entre Barbusse et Cendrars: dans leur évocation des tirs d'artillerie, ils recourent tous deux à une métaphore de type animalier, s'appuyant sur la même répétition affixale en *-ment*, insérée dans une phrase nominale; mais surtout, on retrouve chez l'un et l'autre la comparaison «comme un accent humain». Coïncidence ou citation, il nous avait paru impossible de trancher. En outre, poursuivant son évocation, Barbusse recourt lui aussi à une métaphore de type ferroviaire. Toutefois ces harmoniques ne changent rien au mode de fonctionnement observé respectivement dans le texte de chacun des auteurs: chez Barbusse, la description se maintient toujours sur le plan de l'évocation épisodique, alors que chez Cendrars, elle tire constamment vers l'évocation prototypique (M. Frédéric, 2000: 116-118).

Dans *La Main coupée*, on ne retrouve qu'un faible écho de la métaphore animalière:

*Une volée d'obus qui éclataient sur les tranchées à nos pieds ou passaient en hululant bien au-dessus de nos têtes. (1946: 86)*

Mais on rappellera qu'elle est absorbée dans une séquence qui, par ailleurs, est infiniment plus proche de celle du *Feu* que de *J'ai tué*. Quant à la métaphore de l'essaim, se poursuivant en comparaison filée «comme des guêpes», elle est de trente ans postérieure à celle de Genevoix. Il est vrai toutefois que cette association serait à replacer dans l'ensemble du corpus de 1914-1918, où elle semble assez répandue.

Une nouvelle séquence-sœur de *J'ai tué* apparaît au chapitre «Garnéro»: elle s'étend sur un paragraphe encadré de phrases brèves:

*Nous avions poussé trop vite.*

*Nous étions en avance sur l'horaire.*

*Messieurs les artilleurs n'étaient pas contents.*

*On nous le faisait sentir.*

*Devant nous il n'y avait plus rien que la grande dépression de la plaine flamande vue comme par transparence, mais derrière nous c'était la pagaie des régiments décimés, des isolés qui se trottaient, des hommes de liaison qui jetaient leur attirail de signalisation qui les embarrassait, des tas de morts, des blessés*

*qui gueulaient, des tranchées allemandes que nous avions laissées derrière nous et qui se ranimaient, les Boches sortant par paquets de leurs abris pour se mettre à arroser le champ de bataille de balles de mitrailleuses qui partaient dans toutes les directions, des grenades qui éclataient, des explosions, le tout scandé par les gros obus allemands, qui arrivaient comme des trains en gare, écrabouillant tout, lâchant des vilaines fumées noires, jaunes, chocolat, rousses, surmontées du panache des shrapnells, et les miaulements fous des 75 qui s'acharnaient à vouloir raser et nettoyer la crête que nous avions conquise. On avait beau avoir un carré de drap blanc cousu dans le dos, brandir et agiter des fanions et des panneaux de signification pour demander d'allonger le tir, la mêlée, la confusion étaient indescriptibles, l'intensité du feu augmentait de minute en minute, se précisait et, bientôt, les Boches de la dernière ligne, de la quatrième que nous venions de franchir, se mirent à nous canarder individuellement – nous offrions une belle cible avec nos carrés blancs dans le dos!*  
*La crête était intenable.*  
*Et, cependant, on s'organisa sur la position.* (1946: 117-118)

On retrouve une technique chère à Cendrars: le jeu sur les volumes typographiques en présence; que ce soit en poésie ou en prose, on le sait, les variations de volumes sont chez lui essentielles dans tous les moments d'accélération ou de tension. C'est précisément ce qui fait de *J'ai tué* un véritable hapax dans la production cendrarsienne (Frédéric, 1997: 131).

Assuré par la segmentation, le plan de texte est également souligné par les liages en chaîne: même dans les courtes phrases liminaires, bâties sur la parataxe, l'anaphore pronominal intervient: «Messieurs les artilleurs n'étaient pas contents. On nous le faisait sentir».

Ici encore, comme dans la séquence précédente, la narration nous livre l'ensemble des relations temporelles et causales nécessaires à la compréhension de l'action. Les organisateurs spatiaux structurent clairement et d'entrée de jeu le plan de la description: *Devant nous, derrière nous*. Les connecteurs jalonnent la séquence: *mais, Et cependant, on avait beau...* L'évolution chronologique elle-même est abondamment soulignée: «l'intensité du feu augmentait de minute en minute», «et bientôt les Boches... se mirent à nous canarder»,

«la ligne que nous venions de franchir». Même dans le passage suivant:

*Le tout scandé par les gros obus allemands qui arrivaient comme des trains en gare, écrabouillant tout, lâchant des vilaines fumées noires, jaunes, chocolat, rousses, surmontées du panache des shrapnells, et les miaulements fous des 75 qui s'acharnaient à vouloir raser et nettoyer la crête que nous avions conquise.*  
 (1946: 118)

qui semble pratiquement démarquer *J'ai tué*:

*Nous sommes sous la voûte des obus. On entend les gros pères entrer en gare. Il y a des locomotives dans l'air, des trains invisibles, des télescopes, des tamponnements. On compte le coup double des rimailhos. L'ahanement du 240. La grosse caisse du 120 long. La toupie ronflante du 155. Le miaulement fou du 75.* (1918: 11-12),

le mode de fonctionnement est sensiblement différent et s'apparente bien plus à celui de la séquence précédente: la métaphore ferroviaire filée de *J'ai tué* est abandonnée au profit de la comparaison. Celle-ci se voit insérée dans une caractérisation en rallonge, étirée par la relative et les propositions participiales. Le tout est ponctué de notations de couleurs qui confinent au pittoresque. Une comparaison du même type fera d'ailleurs surface au chapitre «À la Grenouillère»:

*[...] je suivais d'une oreille distraite les gros obus qui passaient comme des locomotives en furie loin au-dessus de nos têtes en un vertigineux mélisme avant d'aller s'écraser dans un fracas lointain que répercutaient tous les échos grondeurs de la vallée.*  
 (1946: 289)

Elle se retrouve elle aussi fondue en une caractérisation abondante et une formulation en rallonge. Même la citation littérale de *J'ai tué*: «Le miaulement fou des 75» se voit réancrée dans l'épisodique par la venue de la relative.

Ainsi donc l'examen de ces passages qui se répondent à différents chapitres d'intervalle, et qui ont tous en commun d'évoquer les tirs d'artillerie, montre en définitive qu'ils s'apparentent bien davantage à la technique d'un Barbusse qu'à celle d'un Cendrars lui-même, y compris lorsqu'ils paraissent sortir tout droit de *J'ai tué*. Dans cette version revue à trente ans d'intervalle, tout à fait surprenante est la réécriture de

l'épisode du couteau. J'ai eu l'occasion de montrer que cette séquence finale de *J'ai tué* dysfonctionne à de multiples égards (M. Frédéric, 1997) : la mention de l'obtention du couteau : « Me voici l'eustache à la main » – dans *La Main coupée*, Cendrars parle de « l'eustache des assassins » (1946 : 198) – est suivie d'un véritable arrêt sur image : la longue séquence mentionnée au début de cette analyse, dans laquelle le narrateur évoque « l'immense machine de guerre », sœur du chapitre « Nos randonnées en Amérique » de *Moravagine* – sœur jumelle même puisque, outre leurs affinités thématiques et stylistiques indéniables, elles paraissent avoir été conçues à la même époque. Après ce passage où prédomine la description d'actions, le rythme va brutalement s'accélérer et s'intensifier en horreur :

*Me voici les nerfs tendus, les muscles bandés, prêt à bondir dans la réalité. J'ai bravé la torpille, le canon, les mines, le feu, les gaz, les mitrailleuses, toute la machinerie anonyme, démoniaque, systématique, aveugle. Je vais braver l'homme. Mon semblable. Un singe. Œil pour œil, dent pour dent. À nous deux maintenant. À coups de poing, à coups de couteau. Sans merci. Je saute sur mon antagoniste. Je lui porte un coup terrible. La tête est presque décollée. J'ai tué le Boche. J'étais plus vif et plus rapide que lui. Plus direct. J'ai frappé le premier. J'ai le sens de la réalité, moi, poète. J'ai agi. J'ai tué. Comme celui qui veut vivre. (1918 : 20-21),*

entraînant un retour de l'hybridation puisque, après une nouvelle envolée poétique, la narration devient véritablement récit, quittant le niveau prototypique pour l'épisodique et opérant une réelle et foudroyante mise en intrigue. L'attente du lecteur enfin comblée (le titre se trouve justifié *in extremis*), le narrateur n'en assène pas moins un dernier paradoxe, double même : « j'ai le sens de la réalité », dit celui qui n'a cessé de déréaliser les topiques de la guerre, tandis qu'il n'hésite pas à se qualifier de « poète », alors qu'il rangeait son texte sous l'étiquette « prose » (à ce propos, M. Frédéric, 1997 : 153-157).

Voici ce que devient l'épisode dans *La Main coupée* : *C'est durant ce nettoyage que j'ai tué d'un coup de couteau un Allemand qui était déjà mort. Il me guettait, embusqué derrière un pare-éclats, le fusil en arrêt. Je lui sautai dessus et lui portai*

*un coup terrible qui lui décolla presque la tête et qui le fit tomber à la renverse, semant son casque à pointe. Alors, je constatai qu'il était déjà mort depuis le matin et qu'il avait eu le ventre ouvert par un obus. Il s'était vidé. Jamais un homme ne m'a fait aussi peur. (1946 : 120)*

On ne s'attardera guère à cette séquence – qui n'a pas manqué d'être commentée par la critique, on s'en doute – si ce n'est pour pointer au passage un nouveau cas d'autocitation presque littérale, véritable collage, et surtout pour souligner le fait que cette révision fonctionne en réalité comme un amendement, dans tous les sens du terme.

#### EN GUISE DE CONCLUSION

Elle conforte du même coup l'impression générale laissée par *La Main coupée* : l'ensemble de ces révisions engendre une étrange – et quelque peu amère – sensation que Cendrars a voulu réécrire son témoignage originel, en s'expliquant – voire en s'appliquant – afin de ne plus laisser planer d'équivoque : la souffrance des hommes, leur colère, leur crainte sont présentes désormais dans ces pages qui sont bien plus proches d'un Barbusse ou d'un Genevoix que d'un Cendrars lui-même ; mais du même coup, ce dernier occupe une case déjà remplie, là où *J'ai tué* avait du moins l'impact de l'inédit.

L'explication la plus plausible de ces amendements est qu'en 1946, au lendemain d'un nouveau conflit mondial ayant surpassé le précédent dans l'horreur, il paraît difficile d'être encore fasciné ; les propos ambigus du Cendrars de 1918 ne sont plus de mise. La réception pour le moins controversée de *J'ai tué*, jointe à la montée des périls qui a marqué tout l'entre-deux-guerres, puis la seconde déflagration mondiale, s'accommodent mal d'une célébration de la guerre. Celle-ci sera d'ailleurs qualifiée sans détours de « trop bête » (auparavant déjà, on s'en souviendra, Cendrars la désignait comme « cette chose idiote ») :

*Je m'empresse de dire que la guerre ça n'est pas beau et que, surtout ce qu'on en voit quand on y est mêlé comme exécutant, un homme perdu dans le rang, un matricule parmi des millions d'autres, est par trop bête et ne semble obéir à aucun plan d'ensemble mais au hasard. (1946 : 93)*



Amender, édulcorer, expliciter le « cri » (selon la très juste expression de M. Touret: 2002) de 1918, telle serait la raison d'être de *La Main coupée* – un texte fort incontestablement, mais qui résonnera toujours en mineur par rapport à *J'ai tué*. Il n'en reste pas moins que, dans l'optique qui nous retient, la comparaison des deux ouvrages ne manque pas d'intérêt.

À nouveau *J'ai tué* se détache – confirmant son statut d'*hapax* dans la production cendrarsienne – dès lors qu'il illustre, on l'a vu, tout à la fois les processus d'hybridation et de transposition.

Hybridation, dans la mesure où il juxtapose des fragments génériquement hétérogènes. Le début et la fin correspondent davantage à la narration et à la description traditionnelles: les premières pages plantent le décor et nous décrivent l'armée française montant au front, les toutes dernières nous relatent le massacre à l'arme blanche d'un soldat allemand par le narrateur. Mais dans l'entre-deux, toutes les scènes topiques de la littérature de guerre, qu'il s'agisse de l'évocation des tirs d'artillerie, de l'assaut, ou de la distribution des couteaux, sont entraînées dans la sphère de la poésie et dévient constamment vers l'évocation prototypique.

Du fait même, ces séquences tranchent sur l'ensemble du volume, qui à bien des égards s'affiche comme de l'hyperprose. Elles s'apparentent de la sorte à la transposition; non seulement elles semblent inattendues, mais elles contribuent à renforcer le caractère inclassable, voire inqualifiable de l'œuvre. Toutes ces envolées lyriques, qui interviennent à autant de moments tragiques, en lieu et place d'une narration traditionnelle, allant jusqu'à suspendre le flux narratif, peuvent à la limite paraître déplacées. Semblablement, les chansons grivoises du début et l'évocation des effluves de vinasse au beau milieu de la célébration du « Grand Chef Responsable » et des « routes historiques qui montent au front » dérangent tout autant sinon plus que les précédentes, mais à l'autre bout en quelque sorte.

La visée contestataire du propos paraît claire comme l'attestent les lignes raturées de Cendrars, rappelées par C. Debon, dans lesquelles il se propose de démonter le système. La réception très partagée de

l'œuvre le montre à suffisance: l'instabilité de l'ouvrage ne réside pas que dans la forme, dans le système textuel qu'elle met en place – combinant prose et poésie; narration, description et évocation prototypique; ou encore registre non marqué, envolées lyriques, chansons grivoises et registre familier. Cette instabilité contamine à son tour le contenu même de *J'ai tué*. Il y a incontestablement chez Cendrars une volonté de briser avec les témoignages de guerre précédents: les dysfonctionnements avec les récits de Genevoix et Barbusse sont flagrants. Mais quel est le sens profond de cette nouvelle voix/voie: célébration ou dénonciation de la guerre? Il est impossible de trancher et cette ambiguïté viscérale de l'œuvre ne lui sera jamais pardonnée par les surréalistes.

Reprenant son témoignage à près de trente ans d'intervalle, Cendrars l'amende singulièrement. À présent le récit taille sa route loin de toute transposition. Une narration et une description ancrées résolument dans l'épisodique par le biais de relations temporelles et causales clairement indiquées, une caractérisation abondante et même souvent en rallonge, une certaine recherche du pittoresque qui rappelle par moments Barbusse, des fragments de dialogues, l'apparition de toponymes et de patronymes – ces derniers donnant même naissance au titre des différents chapitres –, une segmentation et un plan de texte limpides, une formulation imagée sous contrôle – la comparaison étant préférée à la métaphore, et l'équilibre soigneusement préservé entre formulation directe et formulation imagée... Le lecteur est ainsi mis en présence d'un système textuel non seulement stable, mais aussi relativement traditionnel.

Relativement, car Cendrars déjoue constamment l'attente du lecteur. Sur un plan d'ensemble, tout d'abord: alors que le titre *La Main coupée* laisse présager la narration d'un épisode particulier dans la vie de Cendrars (l'offensive de la Ferme Navarin au cours de laquelle il perdra la main droite), c'est à l'évocation de ses compagnons d'armes et de leurs proches que se consacre le narrateur, allant jusqu'à occulter complètement cet épisode, crucial pourtant.

Le mode de présentation adopté est lui aussi quelque peu surprenant: délaissant une relation

classique, qui serait faite d'un mélange de narration et de description, il opte pour les tranches de vie, les différents chapitres apparaissant comme autant de variations sur la technique du portrait. Ainsi donc, dans ce qui devrait être un *récit* de guerre, il privilégie l'une des modalités de la *description* : Beauzée rappelle en effet que le portrait appartient à l'une des six sortes de descriptions distinguées par la tradition rhétorique en fonction de la nature des objets qu'elles peignent (P. Hamon, 1991 : 211) – curieux glissement générique à nouveau.

Enfin, dans l'élaboration de ces portraits, il joue à plaisir des systèmes narratif et descriptif ; il travaille en fait constamment dans la marge de ceux-ci, alternant narration, description et description d'actions. Cette dernière technique lui permet non seulement de dynamiser sa description (on sait combien le mouvement est essentiel dans son écriture), mais favorise aussi du même coup l'hétérogénéité si chère à son cœur : la description d'actions ne relève plus tout à fait ni de la description, ni de la narration, mais se situe véritablement au confluent des deux. Entre deux voies possibles, Cendrars opte volontiers pour... la troisième ; il serait bon dès lors d'explorer cette nouvelle voie, dans la mesure où elle longe constamment les limites des genres existants et du même coup sans cesse les interroge, les sollicite. D'autant que le texte de *La Main coupée* convoque à plus d'une reprise et très explicitement celui de *J'ai tué* : l'ombre portée du grand frère est ainsi constamment présente à l'esprit du lecteur averti. De la sorte, si la version revue et corrigée de 1946 est incontestablement lissée et polie par rapport à celle de 1918 – deuxième conflit mondial oblige –, elle n'en autorise pas pour autant une lecture innocente, une lecture qui se voudrait vierge de tout *a priori* ; pas de lecture naïve pour le lecteur cendrarsien : une relation dynamique constante s'instaure avec la matrice originelle. Ici encore, il conviendrait de théoriser plus finement ce type de réécriture (autocitation modulée ? variation sur un motif ?) en constant décalage par rapport aux modèles reçus. Ne serait-ce qu'à ce simple

titre, *La Main coupée* mérite donc toute notre attention, même si dans les réécritures successives de son expérience de 1914, la version livrée par Cendrars en 1946 apparaît comme une variation en mineur par rapport à celle de 1918 : la densité foudroyante de *J'ai tué* laisse peu de place à l'autojustification diluante de *La Main coupée* (dont certains accents annoncent d'ailleurs l'« automythographie » pratiquée dans *Bourlinguer*).

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM, J.-M. [1990] : *Éléments de linguistique textuelle. Théorie et pratique de l'analyse textuelle*, Liège, Mardaga ;  
 — [1994] : « Décrire des actions : raconter ou relater ? », *Littérature*, n° 95, 3-22 ;  
 BARBUSSE, H. [(1917) 1965] : *Le Feu. Journal d'une escouade*, Paris, Flammarion, coll. « Le Livre de poche ».  
 CENDRARS, B. [1919] : *J'ai tué*, Paris, Georges Crès et Cie ;  
 — [1946] : *La Main coupée*, Paris, Denoël.  
 DEBON, C. [1995] : « La littérature à l'eustache : *J'ai tué* », dans C. Leroy (sous la dir. de), *Blaise Cendrars et la guerre*, Paris, Armand Colin, 64-70.  
 DION, R., F. FORTIER et É. HAGHEBAERT [2001] : « La dynamique des genres, suite. Conclusion », dans R. Dion, F. Fortier et É. Haghebaert (sous la dir. de), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éd. Nota bene, 351-362.  
 FRÉDÉRIC, M. [1997] : *La Stylistique française en mutation ?*, Académie royale de Belgique, Classe des Lettres ;  
 — [1999] : « Palingénésie de la stylistique : intergénéricité et récit de guerre », *Le Français moderne*, n° 1, 15-33 ;  
 — [2000] : « Barbusse versus Cendrars : description, narration ou évocation de la guerre ? », dans C. Milkovitch-Rioux et R. Pickering (sous la dir. de), *Écrire la guerre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 103-119 ;  
 — [2001a] : « Description-narration de la guerre chez Jean Rouaud », dans R. Dion, F. Fortier et E. Haghebaert, 191-206 ;  
 — [2001b] : « L'envers du décor : *La Mort héroïque du Lieutenant Condamine de la Tour de Benjamin Péret* », dans M. Dominicy et M. Frédéric (sous la dir. de), *La Mise en scène des valeurs. La rhétorique de l'éloge et du blâme*, Lausanne, Delachaux et Niestlé.  
 GENEVOIX, M. [1950] : *Ceux de 14*, Paris, Flammarion, coll. « Points ».  
 GOLDENSTEIN, J.-P. [1986] : « Remarque sur *J'ai tué* », *Blaise Cendrars. I. Les inclassables (1917-1926)*, Paris, Minard, coll. « La Revue des lettres modernes », 48-57.  
 HAMON, P. [1991] : *La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Paris, Macula.  
 NORTON CRU, J. [1929] : *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les étincelles.  
 TOURET, M. [2002] : « Blaise Cendrars, du cri au silence : questions sur un oubli », dans M. Frédéric et P. Lefèvre (sous la dir. de), *Sur les traces de Jean Norton Cru*, Bruxelles, Publications du Musée royal de l'armée et d'histoire militaire, 157-168.

# COMPLEXITÉ DU RÉCIT, MODULATIONS GÉNÉRIQUES: *L'HIVER DE FORCE* DE RÉJEAN DUCHARME

CHRISTIANE KÈGLE

Avec la collaboration de CHRISTIANNE CLOUGH

Les plans narratif et discursif du récit *L'Hiver de force* de Réjean Ducharme reposent sur un tissage serré de phénomènes d'hybridations génériques<sup>1</sup>. Nous en avons relevé plusieurs : il s'agit essentiellement de formes non littéraires, brèves ou fragmentaires, empruntées pour la plupart aux discours du savoir et de la culture (livresque et de masse). Ainsi s'entrecroisent commentaires psychanalytiques, interviews, notes infrapaginales, extraits de films et de chansons, explications scientifiques, slogans, énumérations de chants d'oiseaux, manchettes de revues et de journaux, commentaires métadiscursifs, proverbes et sentences. Le texte ducharmien met également à contribution le genre épistolaire, la *doxa* et un ensemble de discours à tendance normative (prêche, conseil, recette pour vaincre l'angoisse), cette liste n'étant pas forcément exhaustive.

Par-delà une telle construction, aussi complexe qu'hétérogène, la désignation même du tissu textuel comme « récit » n'est pas sans susciter un certain nombre d'interrogations chez le théoricien préoccupé de la question des genres. Quels sont les traits spécifiques de ce genre particulier ? Comment s'écarte-t-il des formes du roman ? Fait-il appel à d'autres traits génériques que l'hybridation, comme la différenciation et la transposition ? Si oui, quels en sont les modes de fonctionnement sur les plans de la forme et du contenu ?

Publié chez Gallimard en 1973, *L'Hiver de force* correspond à cette période de renouvellement du roman québécois qui s'inscrit dans la foulée des recherches formelles du Nouveau Roman français et du « nouveau » Nouveau Roman. Faisant *tabula rasa* des canons du genre, ces mouvements littéraires avaient ouvert la voie à toutes les potentialités discursives et narratives des univers de représentation. D'ailleurs, comme un clin d'œil au lecteur averti et à la faveur d'un jeu de mots, le narrateur du récit ducharmien n'est pas sans parodier l'écriture propre au mouvement Tel Quel<sup>2</sup>. S'il construit de manière concertée les conditions de sa réception en encodant son « message » fictif dans une conception contemporaine et avant-gardiste de l'écriture comme autoréflexivité, dont il parodie par ailleurs les procédés, *L'Hiver de force* n'est pas sans s'adresser à un autre type de lecteur, moins au fait des mouvements littéraires, davantage proche des conditions socio-économiques, modestes et difficiles, des personnages qu'il met en scène. Et l'on peut

se demander, à cet égard, comment il a réussi à percer à la fois en France et au Québec, pays régis par des codes culturels différents, même si la langue d'usage est le français. Et là encore, la réception du texte ne peut que soulever un certain nombre d'interrogations, le lecteur français demeurant susceptible de buter sur les subtilités stylistiques et expressives de la langue orale d'ici. D'un registre affectif très chargé, celle-ci n'est-elle pas issue des strates profondes de la socio-histoire du Québec? Au-delà du «pittoresque», mot qui traduirait une visée réductrice de l'œuvre en quelque sorte, le problème de la lisibilité se pose donc en regard de l'altérité lectorale.

Quant au lecteur contemporain, comment s'y retrouve-t-il? En vertu de quels repères est-il concerné par un récit qui s'inspire de l'idéologie de la contre-culture? Phénomène sociologique mondial et plus particulièrement nord-américain, la contre-culture a exercé une influence sur plusieurs sphères de l'activité humaine, pédagogique, philosophique, anthropologique, sociologique et artistique<sup>3</sup>. Sans pouvoir répondre à de telles questions qui, touchant aux aspects de la réception, exigeraient une enquête d'envergure appuyée sur une méthodologie éprouvée, nous avancerons cependant l'idée que *L'Hiver de force* demeure une œuvre éminemment actuelle dans la mesure où ses principaux acteurs, André et Nicole Ferron, rejoignent, par les conditions précaires d'une existence tout à la fois morose, conflictuelle et contestataire, tous les laissés-pour-compte de l'économie néolibérale (les sans-abri, sans emploi ou sans avenir). Celle-ci entraîne des conséquences néfastes pour la qualité de vie et, allons plus loin, pour la survie du paradigme humain, pour reprendre une expression d'Edgar Morin<sup>4</sup>.

Dans le présent contexte de l'effondrement des valeurs sociales, *L'Hiver de force* apparaît comme une œuvre forte, dotée de ce pouvoir prophétique des grandes réalisations artistiques. Et précisément parce que l'Histoire repose sur la reduplication infinie de ses schèmes organisateurs, une telle valeur anticipatrice repose sur les capacités synthétiques du récit. Et nous approchons ici d'un des sens que peut

prendre l'attribut générique «récit»: qui dit synthèse dit aussi économie structurelle (et non pas simplification) des composantes narratives et capacité à transposer un phénomène complexe dans un univers de représentation accessible et universel. Complexité des données fondamentales et éclatement de la forme donc, le récit naît de la transposition d'un même phénomène dans toutes ses composantes historique, sociologique, anthropologique et culturelle. Et nous ajouterons, par référence au concept de l'effet-personnage théorisé par Vincent Jouve, psychologique et psychanalytique<sup>5</sup>.

*L'Hiver de force* proposant un univers de représentation faisant appel à des universaux, il reste à déterminer comment ils sont transposés dans la fiction, et, par conséquent, comment celle-ci en arrive à négocier différemment son rapport au genre. Nous chercherons à préciser cela à la faveur d'un examen attentif des richesses signifiantes de l'œuvre ducharmienne, en distinguant, pour les besoins de la démonstration, les plans narratorial, discursif et thématique, tout en nous préoccupant de l'instance de la réception. Après avoir circonscrit les divers paradoxes de *L'Hiver de force*, nous procéderons à l'analyse des effets de sens engendrés par la complexité de l'instance de la première personne du pluriel, en regard des composantes fantasmatisques du récit et du traitement réservé au langage. Une étude des composantes axiologiques permettra ensuite de saisir les différentes stratifications du récit. Elle sera suivie d'une interrogation sur la signification accordée au signifiant d'un titre anaphorique, *La Flore laurentienne*. Enfin, nous identifierons les phénomènes de différenciation et de transposition et nous chercherons à les définir en les étayant sur les avancées de nos analyses.

#### LES PARADOXES DU RÉCIT

*L'Hiver de force* met en scène plusieurs personnages masculins et féminins reliés deux à deux sur l'axe de la sexualité: André et Nicole Ferron, Petit Pois et Roger Degrandpré, Laïnou et Pierre Dogan. Les informations relatives à chacun de ces personnages

sont disséminées dans la trame du récit selon la linéarité du processus lectoral, ce qui vient appuyer la vraisemblance du récit. Ainsi que l'écrit Jouve : « l'imprévisibilité relative du personnage l'accrédite comme vivant. Il se construit dans la durée comme l'être humain dans le temps »<sup>6</sup>.

Tous les personnages ne reçoivent toutefois pas le même traitement : la figure de Petit Pois apparaît répondre plus que toute autre au schéma de l'attente du lecteur. Son prénom (Catherine), son patronyme (Marchand) et son histoire familiale ne sont révélés que tardivement. Adulée d'André et Nicole, elle témoigne d'une plus grande immaturité qu'eux : instable émotivement, d'un comportement imprévisible, tantôt irritable, tantôt affectueuse, elle se joue de leurs sentiments tout en sombrant dans la déchéance. Ses alibis sont la cocaïne, le *haschich*, l'alcool et les « valiums », tous consommés sans retenue. Aussi est-elle la figure la plus chargée sur les plans affectif et pulsionnel. Quant à l'investissement amoureux d'André et Nicole à son égard, il apparaît obsessionnel puisqu'il engage tout leur parcours narratif et repose sur un objectif de conquête inconditionnel. Ils demeurent suspendus aux allées et venues de l'actrice de cinéma, leur « Toune », qui fait d'abord une tournée au Lac Saint-Jean, se rend ensuite à Toronto, puis à Cannes où son dernier film a été promu. Son absence troue l'existence des protagonistes d'un mal-être insurmontable.

Pris dans l'imaginaire d'une relation fusionnelle à l'autre, ils sont présentés eux-mêmes comme un être symbiotique :

*C'est là qu'elle (Petit Pois) part à rire [...] que ses lèvres saisissent vivement nos bouches et qu'éclatent ces gros baisers qui continuent de faire bourdonner nos oreilles et de réchauffer nos cœurs si longtemps glacés.* (HF, p.22)<sup>7</sup>

Même origine (le comté de Maskinongé), même père (un cultivateur tout droit sorti du roman du terroir)<sup>8</sup>, même formation (les beaux-arts), même métier (correcteurs d'épreuves à la pige), même facilité à jouer avec les mots (ils se disent « petits calembourgeois ») (HF, p.62), même dépendance à l'alcool. Tous ces

traits concourent à créer un être fictif homogène sur fond de singularité. Alors qu'ils se posent comme figures du récit sur le plan discursif (leurs dialogues faisant appel à la corrélation de subjectivité, « je » *versus* « tu »<sup>9</sup>), ne s'abolissent-ils pas pourtant progressivement comme « sujets » existentiels tout au long de leur quête de « rien » ?

Quant à l'instance de discours de la première personne du pluriel (« nous »), elle apparaît dès l'état initial et se maintient tout au long du récit jusqu'à la finale. Elle est associée au psycho-récit qui, selon Dorrit Cohn<sup>10</sup>, sert à traduire les pensées, les états d'âme, les affects et les pulsions des personnages. Dans le récit qui nous intéresse, ce pronom « nous » désigne un être fictif pour le moins incongru, d'une familière étrangeté<sup>11</sup>, dont la complexité pose problème. Scindé sur le plan discursif (les scènes dialoguées), ressemblant sur le plan thématique (le motif de la jumeauté), il est doté du trait de l'unicité sur le plan narratif. Comment, dans de telles conditions énonciatives, le récit en arrive-t-il à sauvegarder l'illusion référentielle ?

Deux autres problèmes s'interposent dans le processus d'élucidation du sens. D'abord, les figures d'André et Nicole sont corrélées sur l'axe de la parentalité, ce qui inscrit en creux le motif de l'inceste. Ensuite, le procès de la séduction pervertit la Loi qui fonde toute société occidentale, la quête de l'objet ne reposant plus sur une relation à deux, mais à trois partenaires sur l'horizon des échanges amoureux.

Ainsi qu'on peut le constater, le récit ducharmien subvertit le genre romanesque sur plus d'un plan : accroc à la vraisemblance, faille discursive, déconstruction des héros (marqués par la négativité), inscription en creux de valeurs déliquescents<sup>12</sup>. Pourtant, le processus d'identification aux personnages qui noue tout contrat de lecture se trouve renforcé par la voix narrative, ce « nous » dont les effets de sens sont multiples.

#### INSTANCES DISCURSIVES ET EFFETS DE SENS

Un simulacre discursif identifie d'emblée André comme étant le narrateur du récit, lequel se propose



de «tout noter avec [sa] belle écriture» (HF, p. 15). L'analyse du procès de l'énonciation infère toutefois un processus beaucoup plus complexe que celui d'un journal intime ou d'une autobiographie, genres caractérisés par l'instance de la première personne et le déroulement linéaire de l'histoire.

En plus de se référer aux héros gémellisés («nous» = «moi», André + «elle», Nicole), la première personne du pluriel, instance de la «personne amplifiée» selon Benveniste, inclut dans son paysage narratif l'instance lectrice («nous» = «nous», les protagonistes + «toi», lecteur). Or, Jouve répartit le processus lectoral entre trois instances autonomes mais complémentaires, le lectant, le lisant et le lu : la première correspond à la participation du lecteur au processus herméneutique d'intelligibilité du texte ; la seconde à sa propension à se laisser piéger par l'illusion référentielle ; la troisième à sa complicité inconsciente avec l'univers pulsionnel véhiculé par la fiction. Polyvalente, la participation des instances lectorales demeure pourtant tributaire du montage fictionnel, qui peut mobiliser davantage l'une que l'autre. De plus, l'identification du lecteur à l'univers de la fiction est proportionnelle à la connaissance de la complexité intérieure des personnages. Pour produire un tel effet de vie, l'instance de la première personne s'avère la plus performante sur le plan discursif car, ainsi que l'écrit encore Jouve, «le point de vue de l'énonciation est un point de passage obligé entre le point de vue du lecteur et celui des personnages»<sup>13</sup>. À plus forte raison, dirons-nous, lorsqu'elle se trouve renforcée par la pluralisation narratorial. Ainsi, la gémellité exploitée par l'univers du récit réduplie l'identification fusionnelle à l'autre sur les plans de la narration et de la réception. De plus, ce pronom anaphorique «nous» alterne dans le récit avec son substitut dans la langue familière, soit la troisième personne «on». Toutefois, au fur et à mesure que progresse le récit et que s'accroît la déception amoureuse, un «je» vient se substituer de façon intermittente au «nous» : il ne s'agit pas alors du «je» de la corrélation de subjectivité des scènes dialoguées (sur les plans discursif et thématique), mais de la voix

d'André qui émerge progressivement alors qu'il se pose comme sujet du fantasme (nous y reviendrons).

Il convient aussi de remarquer que, dans *L'Hiver de force*, l'instance discursive «nous» sert d'embrasseur à un procès d'énonciation fortement marqué par la négativité<sup>14</sup>. Rejet de toutes les idéologies, neutralisation de toutes les valeurs : les protagonistes ne sont-ils pas engagés irrémédiablement dans une quête du néant ? Le récit s'ouvre donc sur un autre paradoxe : affirmant avec force leur quête du «rien», les héros contrecarrent logiquement tout parcours narratif.

D'inspiration nietzschéenne et sartrienne sur fond de parodie, les figures d'André et Nicole évoluent à partir d'un anti-projet existentiel qui consiste à assumer et à relater les différentes étapes de leur dépouillement artistique, économique et professionnel<sup>15</sup>. Se décrivant comme des artistes ratés, en ayant recours à une série d'adjectifs évaluatifs négativement axiologisés<sup>16</sup> : «des dératés», des «jaloux, laids, sales, niais, têtus» (HF, p. 73), ils vendent les objets qui meublent leur modeste appartement du Plateau Mont-Royal, dont ils ne peuvent plus payer le loyer, et s'aliènent toute possibilité d'emploi comme correcteurs d'épreuves (cf. deuxième partie du récit). Ils passent leurs journées dans le parc Lyndon-Johnson du quartier aisé d'Outremont, devant la maison de Catherine (Petit Pois) dont ils surveillent les allées et venues, flânent dans des bars où ils s'enivrent jusqu'à l'excès, ou se réfugient dans ce non moins riche Notre-Dame-de-Grâce, chez une Lainou dépressive et d'humeur morose (cf. troisième partie).

À un premier niveau de lecture, le pronom «nous» semble donc conséquent par rapport à l'anti-programme narratif sur lequel s'est déjà penchée la critique : il englobe deux personnages sémantiquement investis sur le double plan existentiel (négativiste) et amoureux (éprouvé). Mais cette instance semble aussi trouver sa motivation discursive dans le détournement de la censure. Davantage qu'une anaphorisation du couple André et Nicole, lequel persiste et se maintient sur les plans thématique et discursif, il sert à désigner sur le plan

narratorial un être fortement marqué par le registre pulsionnel. Ainsi que le notait un étudiant, il ne s'agit plus des personnages d'André et de Nicole, mais d'une autre entité énonciative: «Andrénicole». La symbiose des deux figures constituerait donc l'indice d'une régression pré-œdipienne, antérieure à la position du sujet par rapport à la coupure du signe linguistique<sup>17</sup>. La Gestalt primordiale, écrit Lacan, est le lieu où le «je» se forme à partir du «moi» du narcissisme primaire, source de toutes les aliénations subséquentes<sup>18</sup>.

Les activités ludiques d'André et Nicole sont à leur immaturité psychique ce que les stratifications narratives sont au pulsionnel mortifère. Aussi faut-il considérer *L'Hiver de force* non comme un roman de l'âge adulte<sup>19</sup>, mais comme une fiction anti-romanesque servant d'appui à la réitération incessante de l'angoisse de l'*Infans* face au vide, au creux, à la béance originaire. Tous les univers de Ducharme se logent à telle enseigne existentielle, sombre, douloureuse, d'une tristesse insondable, mais dans *L'Hiver de force* les figures évoluent plus que toute autre dans un procès véridictoire qui se déploie sur le mode de «l'être» et «ne l'être pas». Sur le plan thématique, elles apparaissent comme des simulacres de héros de l'âge adulte; sur le plan fantasmatique, elles se réduisent à cet être pulsionnel déjà évoqué, passant par le relais du «nous» fusionnel («Andrénicole»), pris dans le triple procès de la dévoration<sup>20</sup>, de la scène primitive et de la séduction. Une telle dimension tripartite du fantasme permet de redéployer les acteurs du récit selon la logique de l'inconscient.

#### COMPOSANTES FANTASMATIQUES ET TRAITEMENT DU LANGAGE

La fonction du subterfuge énonciatif apparaît plus clairement lorsqu'on envisage le récit sous l'angle fantasmatique. En regard du sujet désirant, le fantasme sert à colmater la brèche ouverte par l'absence de fondement de la loi symbolique, le protégeant ainsi du réel terrifiant de la pulsion de mort. Pour le lecteur, il sert d'écran à la charge

inconsciente véhiculée par l'appareil fictif. S'abritant derrière le paravent diégétique, le «lu» peut s'investir pleinement dans des figures ou des situations qu'il jugerait autrement irrecevables.

Prisonniers d'une position passive, c'est en témoins privilégiés, curieux et jaloux qu'André et Nicole écoutent les confidences de Petit Pois relativement à ses aventures sexuelles<sup>21</sup>, en amis désabusés et désintéressés, celles de Lainou<sup>22</sup>. La pulsion mobilisée par la scène primitive n'engage pas alors la vue, comme dans l'exemple de Freud<sup>23</sup>, mais l'ouïe. En effet, l'instance de discours (le «nous») fait souvent référence à la métonymie de l'oreille, cet arc tendu vers la divulgation des secrets de l'autre:

*Moins dix, moins cinq. Nos oreilles se tendent, forcent, vibrent, se mettent à prédire, mentir. Dans leur impatience atroce d'entendre le téléphone sonner, nous les avons vues sauter du temps, aller écouter dans des secondes et des minutes à venir. [...] Nous sommes tout ouïe, ouïe des pieds à la tête, et ça grandit, s'amplifie. Ce n'est plus nous qui allons et venons entre le fauteuil rouge et le hyde-a-bed, c'est quatre oreilles qui nous ont dévorés. (HF, p. 45-46)*<sup>24</sup>

Et c'est dans un langage irrévérencieux que Catherine (Petit Pois) avoue tromper l'homme avec qui elle habite (Roger Degrandpré), avoir des aventures secrètes, aimer séduire les hommes dans les bars en compagnie de sa mère (Poulette), n'être en fin de compte qu'une «p'lote» et l'assumer (HF, p. 242).

Le choix des noms des personnages s'avère souvent motivé chez Ducharme<sup>25</sup>. Aussi n'est-il pas indifférent que le sobriquet «la Toune» se réfère dans la culture populaire des années 1970 au Québec à une mélodie à la mode, une «toune». Un critique l'a déjà noté<sup>26</sup>, mais nous y voyons de surcroît l'illustration de l'importance de la dimension auditive dans le procès énonciatif. Corrélée à la pulsion invoquante<sup>27</sup>, l'image de l'oreille tendue de l'*Infans* vers la demande injonctive de l'Autre trouve des équivalents sur le plan de la forme de l'expression. Le discours des protagonistes procède en effet de l'oralité et se nourrit du pulsionnel dans ses manifestations les plus primitives. Le meilleur exemple est peut-être cette

formule, combien expressive, utilisée par les protagonistes pour traduire leurs frustrations: «Fuck! Qui manchent da marde!» (HF, p. 52). Souvent scatologique<sup>28</sup> chez Ducharme, la langue québécoise populaire est la mieux habilitée à rendre compte de la triple dimension pulsionnelle, affective et passionnelle du parcours des protagonistes. André, Nicole, Lainou en font grand usage, surtout lorsque leur cœur est meurtri par les déceptions sur le plan amoureux. Les dialogues s'organisent alors sous forme de chassés-croisés, André et Nicole soutenant Lainou dans ses périodes de grande déprime et inversement. Se faisant les confidents l'un de l'autre (les uns des autres), ils remplissent une autre fonction du langage que l'on peut qualifier de cathartique. Mais l'on ne saurait oublier que le récit s'adresse par ricochet au «tu» du lecteur, ce «lisant» piégé par l'illusion référentielle, amené à vivre par conséquent une relation transférentielle par personnages interposés.

Chez le personnage de Catherine (Petit Pois), le sevrage de l'alcool, des drogues hallucinogènes et des barbituriques sert le plus souvent d'embrayeur à des litanies pour le moins triviales mais d'une grande qualité expressive. Dans le procès discursif, aucune axiologie négative ne vient «condamner» ce registre langagier, bien au contraire. De même, André et Nicole font de la langue le prétexte de leurs fêtes intimes, disant le plus de mal possible des autres tout en multipliant les calembours, alors que des parenthèses d'origine narratoriale viennent souvent redoubler les effets ludiques de leurs échanges, en les parodiant ou en les subvertissant. Entrant dans l'univers de Ducharme, nous participons à une célébration de la langue maternelle, de «lalangue» dirait Lacan, jouissive, labile, festive. Les jeux de mots fusent de toutes parts, davantage issus des processus primaires que de la secondarité (par référence à la logique de l'inconscient et à la première topique freudienne). Ainsi, une polyphonie discursive se fait «entendre», court-circuitant l'analyse du procès de l'énonciation. Le «lectant», l'instance critique, se voit souvent obligé de s'interroger sur le sens ou sur la véritable provenance du procès d'énonciation, alors

que le «lu» participe de ce phénomène de co-jouissance, dont parle ailleurs Monique Plaza<sup>29</sup>, prenant plaisir à cette langue jubilatoire et triomphante dans ses trouvailles souvent audacieuses. Célébrations de l'oralité dans ses replis les plus primitifs, les scènes dialoguées de *L'Hiver de force* se prêtent bien à une adaptation théâtrale<sup>30</sup>. En outre, comme chez d'autres auteurs québécois de la même période<sup>31</sup>, la langue jouissive passe par le relais de la subversion de la religion, de ses officiant(e)s et/ou de ses objets de culte. Sacrilège et sacrificielle, elle correspond à l'effondrement des valeurs de la période de la Révolution tranquille.

Langue festive, disions-nous, qui se manifeste sur le plan discursif dans les scènes dialoguées où l'entité symbiotique «Andrénicole» se trouve clivée en deux personnages apparemment crédibles, André et Nicole. Prenons soin de noter, toutefois, que la figure de la sœur se trouve pourvue sur le plan thématique des attributs du frère: tout comme lui, elle fume des cigares, se saoule à la bière, au rhum et au Bloody Mary, parle «cru», apprend à conduire l'automobile (à la place d'André qui, lui, refuse de toucher à «[...] cet instrument puant, étouffant et asphyxiant d'aliénation»; HF, p. 129), tombe amoureuse d'une femme (Petit Pois), dort dans le lit de Lainou.

Nombreuses sont les scènes d'amour connotées sexuellement: entre André, Nicole et Lainou<sup>32</sup>; entre André et Nicole<sup>33</sup>; entre André, Nicole et Petit Pois<sup>34</sup>. Scènes voilées, puis de plus en plus explicites dans la quatrième partie du récit. Les allusions descriptives à ces corps jouissants, dont les membres s'entremêlent pour former une sorte de *continuum* indistinct, sont à considérer comme des mises en abyme de ce qui se joue à un niveau plus profond, soit le fantasme de la scène primitive, où le «lu» participe au-delà de l'ouïe (cf. *supra*) à ce qui est «vu»: en suggérant, le narrateur ne fait-il pas voir?

Plus fondamentalement et de manière régressive, l'entité «Andrénicole» jouit du fantasme de dévoration. La métonymie de l'oreille (cf. citation ci-dessus, HF, p. 45-46) vient inscrire en creux l'issue mortifère et cannibalique de l'amour symbiotique,

c'est-à-dire sans aucune forme de médiation entre le même et l'autre. Comme pour *L'Avalée des avalés*<sup>35</sup>, c'est en regard du premier temps du stade du miroir qu'il convient de chercher le sens de la plainte adressée par la voix du récit au «lectant» et au «lu», tout en déjouant les défenses du «lisant». Plainte qui infère l'angoisse de mort chez un être fictif confronté au chaos originel, tellement proche du pulsionnel qu'aucune barrière, aucun interdit, ne protège de la jouissance impossible<sup>36</sup>. Quant au fantasme de séduction, il se manifeste par l'intermédiaire de la figure de Catherine (Petit Pois). Servant de support à l'idéologie de la contre-culture, dans sa double dimension de libération sexuelle et de libéralisation des stupéfiants, ce personnage-embrasseur est corrélé au thème de la déstabilisation des valeurs sociales. Dans la quatrième partie, André réagit violemment, malgré le désir avoué qu'il entretient pour elle<sup>37</sup>, à une tentative explicite de séduction (HF, p.267-268). Ce faisant, il se l'aliène une fois de plus et plonge derechef dans un désespoir sans fond, entraînant avec lui Nicole, son double fictif.

#### COMPOSANTES SOCIOLOGIQUES, IDÉOLOGIQUES ET AXIOLOGIQUES DU RÉCIT

Le paysage urbain dessiné par Ducharme est implacable. À l'avant-plan, sont marquées à gros traits de crayon noir l'autodestruction des êtres et l'impasse d'une couche sociale assujettie à l'idéologie de la contre-culture. Se profile à l'arrière-plan un projet politique peu convaincant dans la mesure où son représentant fictif, Roger Degrandpré, propose un agir axiologisé négativement par le discours (en dépit de sa particule nobiliaire): faiblesse de tempérament, patronage, amoralité, opportunisme. Le génie de Ducharme réside dans la qualité synthétique des quelques passages qui mettent en scène ce représentant fictif d'un parti souverainiste et chef des «preux chevaliers de la survivance française!» (HF, p. 71). Qui plus est, Degrandpré se trouve déprécié implicitement par le récit de par son affiliation au personnage décadent de l'actrice de cinéma, cette «Toune» tout droit sortie des «cartoons» (HF, p. 179),

qui parle comme les hommes de chantiers et se fait une gloire de se prostituer. Le discours de celle-ci à propos de celui-là s'avère d'ailleurs souvent très dépréciatif: elle considère en effet ce «géant» qui cherche «à décoloniser le Québec» (HF, p.44) comme un «[c]on élitiste fédériste dégoûtant» (HF, p. 227).

Il ressort des remarques précédentes que le défaitisme assumé sur le plan de la fiction par les figures d'André et Nicole Ferron constitue la première strate axiologique du récit. C'est la plus apparente, la plus lisible et la plus négativement marquée. La seconde est celle de l'hédonisme, faisant du plaisir immédiat son souverain bien. Tous les personnages y adhèrent de manière effrénée avant de sombrer dans son envers, la déchéance physique et morale<sup>38</sup>. Une autre couche, plus profonde, apparaît de façon indicielle tout au long de l'intrigue, celle de la domination de l'économie par des capitaux étrangers. Idéologie de l'assimilation indexée par les noms des bars, des denrées alimentaires, des appareils électroménagers, des sociétés commerciales, lesquels témoignent tous de l'hégémonie anglo-américaine. Par dérision, les protagonistes réagissent en francisant les appellations des grandes sociétés commerciales (La «Si Belle», HF, p. 241), ou en se moquant carrément des représentants fictifs de la classe dominante, qui fréquentent «l'Accroc»:

*Sur la terrasse, on est bien placé pour passer des remarques désobligeantes politiques engagées sur les passants, des étudiants de chez Sir George pour la plupart, des adolescents longs et pâles de Pointe-Claire et Baie d'Urfé qui viennent sous nos nez apprendre à nous polytechniaiser, sciencessocialiéner, hautesétuliser et marketyriser dans la langue des hot dogs et des milk shakes. (HF, p. 192)*

L'invention verbale mime ainsi la construction lexématique des langues étrangères, mettant en abyme le code de la représentation du récit, qui se veut aussi une critique sociale, acide et décapante.

Enfin, se donne à lire l'axiologie de la perte, véhiculée par la nécessité où se trouvent André et Nicole d'avoir à liquider contre des sommes dérisoires des biens essentiels à la gestion de leur quotidien, ou

leur servant de repères identitaires. Et pour comble d'ironie, les figures de l'immigrant prennent souvent le pas sur eux, faisant preuve d'une plus grande débrouillardise financière. Ainsi, l'idéologie de l'assimilation est-elle consolidée par le récit qui fait de ses deux anti-héros des victimes de petits commerçants douteux, émigrants mal intégrés à leur société d'accueil, qui parlent de façon très approximative la langue du colonisateur. Malgré leur position précaire, les deux acolytes se rient de la situation en ayant recours à la langue comme seule arme de combat. Traduisant littéralement les bribes de phrases à la syntaxe douteuse de leur propriétaire lithuanien ou de leur receleur grec, ne témoignent-ils pas d'une attitude altière qui rend possible le renversement des valeurs posées par la thématization du récit?

Le réel n'est pas édifiant dans *L'Hiver de force*. L'auteur ne renonce pourtant pas à le transposer dans un récit pittoresque fait d'un mélange insolite de doléances pathétiques et de scènes loufoques. L'humour, l'ironie, les sarcasmes permettent une mise à distance des composantes tragiques de l'existence et une déconstruction des valeurs sur fond de dérision. Une tonalité tantôt sombre, tantôt joviale se donne à entendre par alternances régulières. Les composantes fantasmatiques nouées à même le fil discursif servent d'écran protecteur au sujet de l'énonciation, aux personnages et au lecteur. En posant la noire «quhébétude» (HF, p.68), la langue du récit remet en scène le désespoir de cette nation mort-née dont parle abondamment la littérature sacrificielle et dont le meilleur représentant est sans doute Nelligan<sup>39</sup>.

#### UNE FLORE EN GUISE DE VIATIQUE

À la fin, André et Nicole se retrouvent seuls, à l'île Bizard, sur le Lac-des-deux-Montagnes. Catherine les a quittés, les laissant à leur désarroi. Ils ont toujours sous le bras leur *Flore laurentienne*, qui les a accompagnés tout au long de leur périple. Fermant la boucle programmatique du titre («l'hiver de force (comme la camisole)», HF, p.283), la finale agit comme une reduplication du code du récit et oblige à une analyse rétrospective<sup>40</sup>. Or, on se rend compte

qu'à points nommés les deux héros lisent leur traité de botanique favori *dans sa linéarité*, tout comme le lecteur lit le récit de la première à la dernière page; à l'image aussi des correcteurs d'épreuves (qu'ils sont) à la recherche de fautes ou de coquilles. Déformation professionnelle oblige, l'avancée dans la lecture de Marie-Victorin n'est-elle pas considérée par André comme «une production» (HF, p.156)?

Sur le plan thématique, sont redistribués tout au long du récit les motifs floraux: des œillets offerts à deux reprises par Catherine à André et Nicole (HF, p.78, 155); un plant de pissenlits (HF, p.199) et un crocus trouvés dans le parc Lyndon-Johnson (HF, p.206, 207, 212) plantés dans une boîte de conserve et déposés sur le seuil de sa porte; des «houppes des pissenlits» sur lesquelles ils soufflent «comme la fille du dictionnaire Larousse (HF, p.240); des ancolies pourpres, des bermudiennes et des iris découverts sur le chemin du village à l'île Bizard (HF, p.254-255). Puis, dans une des scènes peut-être les plus émouvantes du récit, un amoncellement de fleurs sauvages sur le corps nu de l'artiste «gelée» par la coke et les somnifères, étendue, comme morte, sous un arbre. André et Nicole jouent alors la carte de la tendresse et de l'amour naïf, comme s'ils n'avaient jamais assumé le rôle de «chiens battus» (HF, p.171), rampant aux pieds de leur Toune bien-aimée. Comme si tout pouvait recommencer avec des fleurs<sup>41</sup>. Ainsi, dans l'exploration fictive des motifs floraux réside peut-être le sens indexé par la récurrence du titre *Flore laurentienne*: une fleur, au cœur du patrimoine culturel, dont la survie préserve de tout le reste. Comme la poésie. Comme la fine fleur du langage. Et l'on constate que les deux correcteurs d'épreuves à la pige sont passés maîtres, à la fin du récit, dans la manipulation du langage de la botanique: «épervière, érigéron, gaillet, muguet, brassica, rorripa» (HF, p.278). Le traité du Frère Marie-Victorin passe alors du statut d'objet-valeur à une modification formelle, s'inscrivant non plus dans la thématique mais dans la narrativité énonciative.

Le récit avait débuté avec la fin de l'hiver; il n'aura duré que le temps d'un printemps. Le retour de l'hiver



(à la place de l'été, « le 21 juin 1971 ») introduit une faille dans l'écoulement des saisons. Façon de poser que la vie est derrière eux: nos deux anti-héros ont-ils basculé dans la folie ou bien se sont-ils suicidés? *L'Hiver de force* se clôt sur l'ambiguïté de cette ellipse narrative, l'issue demeurant incertaine aux yeux du lecteur:

*Puis qu'est-ce qu'on va faire [après le départ ultime de Petit Pois]? On va retourner à Montréal sur le pouce avec notre Flore laurentienne sous le bras. On va partir tout à l'heure. Puis personne ne va vouloir nous embarquer à cause de la noirceur. Puis, demain, 21 juin 1971, l'hiver va commencer, une dernière fois, une fois pour toutes, l'hiver de force (comme la camisole), la saison où on reste enfermé dans sa chambre parce qu'on est vieux et qu'on a peur d'attraper du mal dehors, on qu'on sait qu'on ne peut plus rien attraper du tout dehors, mais ça revient au même. (HF, p.282-283; c'est nous qui soulignons)*

#### MODULATIONS GÉNÉRIQUES:

##### DIFFÉRENCIATION, TRANSPPOSITION

Au terme de notre analyse, il convient de revenir sur les modulations génériques de *L'Hiver de force* et d'essayer de saisir comment ce texte négocie de manière spécifique son rapport au genre. Avait été posée comme prémisse une combinaison de plusieurs traits génériques hétérogènes, regroupés sous la notion d'hybridation: diverses manifestations dans le corps textuel ont été indiquées au départ. Ce phénomène s'avérant caractéristique de l'écriture ducharmienne, nous en avons reconnu d'emblée la «signature» pour ensuite poser l'hypothèse d'autres modulations génériques, telles la différenciation et la transposition. Avant de pouvoir statuer sur l'existence de ces traits, il a fallu toutefois approfondir l'analyse des composantes narratorial, discursive, thématique et lectorale du récit. Procéder inversement, soit en cherchant à contraindre le texte ducharmien à entrer dans le parement de la théorie, n'aurait-il pas eu pour conséquence d'en aplanir la spécificité et l'originalité? Renonçant à avoir recours à une «camisole de force», nous avons plutôt opté pour une écoute «flottante» permettant de déceler les éléments signifiants qui structurent le récit sur les plans

de la forme et de la substance (de l'expression et du contenu, au sens de Hjeltslev).

En dernière instance, il appert que l'écriture de *L'Hiver de force* procède par combinaison de plusieurs modulations génériques, que nous pouvons hiérarchiser comme suit (du plan de la manifestation à la couche plus profonde du texte): hybridation, différenciation, transposition. La première de ces trois modulations est la plus apparente, et l'instance lectorale en saisit *in media res* les modes de fonctionnement. C'est à ce niveau, sans doute, que le texte réussit à charmer le lecteur (le lisant, le lecteur) et à arrimer le contrat de lecture sur le «plaisir du texte», pour reprendre l'expression consacrée de Barthes.

La seconde modulation, la différenciation, demande qu'on s'y attarde un peu plus, car moins évidente que la première. L'état initial, comme il a été dit, identifie le personnage-narrateur, André, comme celui qui se charge d'écrire au jour le jour le «journal» des événements, graves ou anodins, sérieux ou ludiques, dans la vie des deux protagonistes. Or, ce «je» écrivant court-circuite les règles de l'écriture intime, ayant recours au pronom «nous». Une telle dérivation a pour effet de donner naissance à un genre nouveau: le journal à la première personne du pluriel, espèce rare dans les annales littéraires. S'il fait songer au «vous» de *La Modification* (Butor) ou au «vous» de *L'Homme qui dort* (Pérec), il s'en distingue néanmoins par une textilité nouée à même la complexité discursive: accentuation parodique, charge affective, tonalité douloureuse ou bouffonne. La «voix» du récit passe souvent sans solution de continuité de l'un à l'autre de ces registres, comme pour mieux dissimuler ou vaincre l'angoisse qui travaille le sujet narratorial en arrière-fond.

Qualifié d'incongru et de familièrement étrange, ce «nous» du récit fait jouer par ailleurs sur le plan thématique un couple d'amoureux, le frère et la sœur «amarantes parentes», lui-même follement épris d'une figure axiologisée négativement (Catherine / Petit Pois / la Toune) par les différentes stratifications dialogiques du récit, générées à partir d'André, de

Nicole, de Laïnou (nom formé par anagrammatisation des deux autres). De même, la thématisation vient corroborer ce qui est posé dans le discours : la toxicomanie de Catherine, sa déroute après le Festival de Cannes, ses conversations téléphoniques malveillantes ou grossières, sa tentative de suicide à l'île Bizard sont autant d'épisodes qui valorisent par contraste nos deux anti-héros qui, eux, logent dans la « zone des feuillus tolérants ». Indéfectible, leur patience révèle aussi l'aberration d'une passion logée à l'enseigne du désir d'une Autre toute-puissante et mortifère. André et Nicole ne s'y abolissent-ils pas entièrement comme sujets ?

Ainsi, nous commençons à entrevoir comment le texte ducharmien construit progressivement son rapport subversif au genre romanesque : transposant dans un « récit » (peu défini à l'époque) un événement existentiel – le coup de foudre, l'*amore*, l'amour à mort –, il met en scène un personnage symbiotique, familièrement inquiétant. Celui-ci ne rejoint-il pas une problématique que tout lecteur québécois saura reconnaître à son *insu*, celle d'une société marquée par la défaillance de ses figures symboliques et l'absence de ses repères identitaires ? Aussi l'entité fusionnelle « André-nicole » est-elle porteuse de la signifiante du texte, redéployant sur le mode spéculaire la symbiose originaire à l'autre et la prise du sujet dans les rets du fantasme. On comprend que, à partir de telles composantes, le récit ducharmien se révèle éminemment chargé de sens (sur fond de non-sens), sa polyphonie discursive venant masquer comme pour mieux l'exacerber la dimension pathémique du récit.

Et nous rejoignons un des sens accordés à la transposition, soit une série de permutations signifiantes, lisibles selon le degré de clairvoyance ou d'aveuglement du lecteur, du lisant ou du lu. Un être fusionnel masquant le véritable sujet de l'énonciation, un récit mimant de façon peu ou prou vraisemblable ce qui se joue dans la sphère du fantasme, un manque-à-être dont la déraison individuelle trouve des résonances dans l'aliénation collective : ces données, le fonctionnement cryptique du récit ne permet pas de les percevoir à la première, voire à la seconde lecture...

Car le sens de « transposer » signifie que l'on effectue un changement de forme et de contenu en faisant passer dans un autre domaine (*Petit Robert*). Partant, le texte ducharmien en arrive à créer un genre particulier mu par des effets d'étrangeté à la fois inquiétants et familiers parce que puisés à même la fantasmagorie d'une collectivité meurtrie par le sentiment de la perte et les aberrations de l'Histoire. Et la synchronie du récit, l'ancrage de ses personnages dans la période de la contre-culture illustrent à la manière d'un *exemplum* le parcours figuratif du peuple québécois dans sa dimension diachronique. Car transposer, n'est-ce pas aussi faire passer ailleurs, déplacer, transférer ?

Si *L'Hiver de force* rejoint à travers le temps les lecteurs d'ici, il faut en imputer les raisons au phénomène de la relation transférentielle à l'œuvre, cette forme de la transposition littéraire qui inclut l'instance lectorale (le lu) et son propre investissement inconscient marqué par la demande d'amour, par la dépendance à l'autre. Quant à l'altérité lectorale, il resterait à faire l'étude des mécanismes qui font que ce récit répond aussi aux exigences de l'Autre, cet arrimage du sujet écrivain – et parallèlement du sujet lisant et du sujet lecteur – à l'ordre déterminant du symbolique et du langage.

## NOTES

1. Soit une « combinaison de plusieurs traits génériques hétérogènes mais reconnaissables, hiérarchisés ou non, dans un même texte ». Cf. R. Dion, F. Fortier, É. Haghebaert, « La dynamique des genres, suite. Conclusion », dans R. Dion, F. Fortier, É. Haghebaert (sous la dir. de), *Enjeux des genres dans la littérature contemporaine*, Québec, Éd. Nota Bene, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », n°27, p. 353.
2. « Quand tu es cocu il faut que tu sois content, sinon ça se perd, tu le perds, tu te perds. SASPER – TULPER, – TUTPER. Guillaume Tell Quell! » *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973, coll. « Blanche », p. 145. Dorénavant les références seront données dans le corps du texte, entre parenthèses (HF), suivies de la pagination.
3. Cf. J. Duchastel, « Culture et contre-culture : idéologie et contre-idéologie », dans *Idéologies au Canada français 1940-1976*, sous la dir. de F. Dumont, J. Hamelin et J.-P. Montminy, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1981, tome II, p. 173-216; S. Proulx et P. Vallières, « Crise et mutation », dans *Changer de société. Déclin du nationalisme. Crise culturelle. Alternatives sociales au Québec*, Montréal, Québec-Amérique, 1982 (Dossiers-documents), p. 9-18; M. Archambault, *Réjean Ducharme et la contre-culture*, Thèse de doctorat, Université de Toronto, 1989; P.-L. Vaillancourt, *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 41.
4. Cf. *Le Paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil, 1973.
5. Cf. *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992.
6. *Ibid.*, p. 116.
7. À cet égard, les exemples ne manquent pas : « [...] et elle (Petit Pois) est si belle et c'est si tendre, si complice, si secret, que ça nous monte à la tête, qu'on est ivres. (HF, p. 22); « On tremble, on perd la carte, les pédales, la boule, et toute l'eau de nos corps par nos aisselles : ça glisse, glacé, jusque sur nos reins. (HF, p. 38); « On frissonne [dans la douche], les os claquent, les dents, la peau rougit, bleuit, fend; tout ça; en pure perte. Ça ne donne rien : on ne sent rien. (HF, p. 47); « On retombe dans nos marasmes; nos os se récroulent, plus mous que nos viandes, nos viandes plus molles que nos morves. Maintenant, il s'agit de ramasser ces masses, de les rattacher à nos sens, de le [sic] porter jusqu'au bout d'un autre cycle...hé! rien ne prouve que ce n'est pas demain que nous attendent les mots qui nous changeront, illumineront. (HF, p. 152); « Le cœur de Nicole bat si fort que je résonne de la tête aux pieds » (HF, p. 155).
8. Cf. M. Biron, *L'Absence du maître. Saint-Denis-Gameau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 259. Nous ne suivons toutefois pas le critique sur l'incertitude des liens de parentalité entre les héros.
9. Cf. É. Benveniste, « Structure des relations de personne dans le verbe », dans *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 233-236.
10. Cf. *La Transparence intérieure. Essai sur la représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981. Cf. aussi V. Jouve, *op. cit.*, p. 136-137.
11. Cf. S. Freud, « L'inquiétante étrangeté », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 163-211.
12. Selon P.-L. Vaillancourt, le projet « antiromanesque [de Ducharme] ne peut paradoxalement s'accomplir que grâce à une connaissance très fine des règles du genre » (*Paysage de Réjean Ducharme, op. cit.*, p. 41).
13. V. Jouve, *op. cit.*, p. 124.
14. Cf. R. Leduc-Park, *Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1982, p. 156-157.
15. Les figures du récit s'apparentent ainsi au héros liminaire selon Biron, « celui qui ne possède aucune autorité juridique ou politique, c'est-à-dire d'ordre institutionnel, et qui se trouve par conséquent le

- mieux placé pour nouer un autre type de lien social fondé, lui, sur la familiarité » (*op. cit.* p. 14).
16. Cf. C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin, 1980, p. 84sq.
17. La mise en abyme de celui-ci sur le plan de la forme du contenu passe par le relais de contenus cinématographiques mettant en scène des personnages adolescents proches de leur propre univers. Cf. P.-L. Vaillancourt, *op. cit.*, p. 38. Sur le plan de l'expression, une telle réflexivité se donne à lire dans les jeux sur le signifiant qui, nombreux, attestent de la signature de l'auteur. Cf. C. Kègle, « Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme », *Études littéraires*, vol. 28, n° 1, été 1995, p. 49-60.
18. Cf. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du JE », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, 1966, p. 89-97.
19. Nous ne suivons pas ici Vaillancourt dans sa classification de *L'Hiver de force* comme roman de l'âge adulte, *op. cit.*, p. 18-21.
20. « Donne-moi ton sein, agnus dei pour planter mes poignards, pour éclater mes obus, pour que ma bouche pourrie morde et loge son venin, pour emmitoufler mon cri, l'endormir, le faire rêver. Mange mon nez, mange mes pieds, vorace-moi toute; que tes dents crèvent les ampoules qui soulèvent ma peau, que tu lèches les gousses éclatées de tout ce mal » (HF, p. 154).
21. Cf. HF, p. 43-44 et cet exemple : « Je suis une p'lote, c'est mon rôle, je l'assume, on peut pas tous êtres des éditeurs controversés!... Je suis une p'lote puis guette bien quand je vais me débarrer; y a personne dans l'État du Québec qui pourra dire qu'il a pas passé sur moi! » (HF, p. 242).
22. « Mais alors il faut partager sa grasse (visqueuse) matinée. Ça consiste à nous faire un rapport détaillé de l'état de son abîme existentiel (y a rien de beau puis y a rien de bon) puis à tenter de nous communiquer, par des synopsis des fictions de Henry Miller, son goût pour la dépravation sexuelle (ça te fait des grosses déclarations nihilistes puis cinq minutes après ça croit en Éros, notre Cul Tout-Puissant qui êtes aux Dacieux) » (HF, p. 84).
23. Cf. « L'homme aux loups », dans *Cinq psychanalyses*, Paris, P.U.F., 1979, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », p. 325-420.
24. De même, ils écoutent les disques des Beatles : « Comme un seul radar. Avec une seule oreille en tout et pour tout. Une oreille qui abolit tout ce que nos vraies oreilles font [...] » (HF, p. 99); « En appliquant l'oreille sur le porte [de la maison de la Toune], on pouvait entendre nous-mêmes nos coups de sonnette, c'était comme si on avait été des fantômes dans la maison [...] » (HF, p. 151); « On guette. Nos oreilles sont prêtes : si la Toune ouvre la porte, on va entendre grincer les gonds, claquer le pêne » (HF, p. 179).
25. Cf. C. Kègle, « Plaisir et subversion chez Réjean Ducharme », *op. cit.*
26. A. Piette, « Pour une lecture élargie du signifié en littérature : *L'Hiver de force* », *Voix et images*, n° 32, hiver 1986, p. 311, note 22.
27. Cf. J.-D. Nasio, *Cinq leçons sur la théorie de Jacques Lacan*, « Le concept d'objet a », Paris, Payot, 1994, coll. « Petite bibliothèque Payot », p. 117-157.
28. Et parodie du discours psychanalytique par la même occasion : « C'est le stade oral-anal; tout le monde parle pour se faire chier » (HF, p. 147).
29. *Écriture et Folie*, Paris, P.U.F., 1986, p. 9.
30. *L'Hiver de force* a d'ailleurs été adapté pour le théâtre dans une mise en scène de L. Pintal et joué au TNM, à l'automne 2001. Voir par ailleurs l'article de F. Dumont et A. Mercier, « Genres du jeu et jeu des genres dans *HA! HA!...* de Réjean Ducharme », dans R. Dion, F. Fortier, É. Haghebaert (sous la dir. de), *Enjeux des genres dans les écritures*

contemporaines, *op. cit.*, p. 157-169.

31. Cf. en particulier : N. Audet, *Quand la voile faseille* ; R. Carrier, *De l'amour dans la ferraille* ; P. Châtillon, *Le Mangeur de neige* ; J. Ferron, *Le Ciel de Québec* ; A. Hébert, *Les Enfants du sabbat*.

32. « Elle (Lainou) nous dit de nous déshabiller et de nous coucher. On s'étend de chaque côté d'elle, sans enthousiasme. Elle allonge ses jambes sur les nôtres, elle glisse ses bras sous nos cous, elle nous serre. (HF, p. 131) ; « Lainou souffre trop pour dormir toute seule. On se relaie dans son lit. Une nuit c'est moi, l'autre c'est Nicole. On fait les infirmières et les Schéhérazade (« Sésame, ferme-toi puis dors ») » (HF, p. 205).

33. « Les cuisses de Nicole se serrent et se desserrent autour de mon cou, dans des sortes d'orgasmes de douleur où la douleur n'aboutit pas. (HF, p. 24) ; « On est assis au fond de la douche, les jambes de l'un parmi les jambes de l'autre » (HF, p. 47) ; « Mais Nicole pressait sa jambe contre la mienne, et sa cuisse émettait, comme d'une autre réalité, des signaux capables de péter comme des pustules tous les sens que pouvaient se donner ces gens assez trop sûrs d'eux pour jouer (entre autres choses) avec la mort. (HF, p. 104).

34. « Pour qu'on soit assis ensemble tous les trois, j'ai pris Nicole sur mes genoux. Ce n'est pas trop confortable mais on est bien parce qu'on se sent très unis et que ça développe une grande chaleur dans nos corps. Ses fesses brûlent mes cuisses et sous mes mains qui suintent, croisés sous son chandail, son ventre est moite. (HF, p. 229-230).

35. Cf. C. Kègle, « Transmissibilité, discours axiologique et relation

d'objet chez Réjean Ducharme », *Protée*, vol. 20, n° 1, hiver 1992, p. 57-65.

36. Par opposition à la jouissance interdite corrélatrice de la traversée de l'Œdipe, la jouissance impossible est liée à la prise du sujet dans le langage.

37. « Moi, c'est Catherine même qui m'excite, que je trouve fellinienne, c'est elle que je contemple, et je me dis que c'est devant cette image d'elle que je voudrais prier quand elle sera partie pour toujours. (HF, p. 266).

38. Cf. en guise d'exemple, la scène du « Happening », à Outremont, chez Roger Degrandpré, fin de la 1<sup>re</sup> partie (HF, p. 87-90).

39. Cf. C. Kègle, « Nelligan, Gauvreau, Ferron : perspectives critiques autour de la configuration de la folie et de l'écriture autobiographique », *Voix et images*, n° 54, printemps 1993, p. 448-452.

40. Cf. L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 83sq.

41. Incidemment, n'est-ce pas à l'idéologie de la génération « Peace and love » que se réfèrent André et Nicole : « c'est le langage des fleurs qu'on cherche » (HF, p. 67), mais pour la rejeter aussitôt, selon l'axiologie négativiste qui les anime : « Nous aimons mieux les œufs pourris qu'un bouquet [d'œillets, de Petit Pois] qu'il faut retirer des bras exténués d'une sorte de père de famille nombreuse qui est obligé de porter sur son dos, d'une façon basement slogante, les mots FLOWER POWER » (HF, p. 155-156 ; en majuscules dans le texte) ; « Tout à coup on est fier de ne pas s'être laissé avoir par toute cette complaisance intellectuelle genre peace and love (U. S. patent 4868RT8675) » (HF, p. 156).

# VIOLENCE DU RÉCIT, VIOLENCE DU THÉÂTRE: LA MÉDÉE DE HEINER MÜLLER

IRÈNE LANGLET

On n'aura peut-être pas assez parlé du messenger au théâtre. Car si l'on glose encore à loisir sur le problème politique qu'il pose (faut-il tuer le messenger lorsque le message est mauvais?), on reste finalement docilement spectateur du problème générique qu'il incarne. Car il n'y a pas que l'attention du public à retenir (difficulté ordinaire du monologue pour le comédien), il y a aussi à faire tenir dans une convention dialogique les principes du compte-rendu narratif (d'un événement qui n'a pas eu lieu sur scène). Le débat n'est pas neuf, et la convention théâtrale, depuis l'origine, accueillante à l'inventivité des dramaturges. Le « narrateur » peut être un actant principal, et le récit valoir autant pour la définition interactive de son personnage (principe dialogique) que pour son contenu narratif: ainsi du songe d'Athalie, ainsi du récit de Rodrigue. À l'inverse, le « messenger » peut acquérir quelques traits dramaturgiques qui l'inscrivent dans la convention dialogique (et son récit avec lui): messenger empêché de parler, balbutiant, attendu, sanctionné, etc. La prouesse consiste dans tous les cas à faire entrer un récit *dans* le dialogue, à lui donner les traits qui pourront y avoir une valeur. Il est évident que le dialogue n'en sort pas indemne (mais attend-on autre chose du théâtre que cette mise à l'épreuve, ingénieuse dans les meilleurs cas, routinière dans les pires?): toutes ses structures y jouent comme du bois sous l'eau, et c'est la capacité même à raconter une histoire par le seul biais de conversations entre personnages qui s'y voit interrogée. Dans ce vieux débat du récit au théâtre, de la Grèce classique (déclenchement du débat: le héraut des *Choéphores* d'Eschyle) au drame romantique (tentation historiographique: le « théâtre dans un fauteuil » de Musset), le morceau narratif a fait travailler les structures du dialogique en y immergeant son hétérogénéité.

Au XX<sup>e</sup> siècle, on le sait, le théâtre a exploré concurremment les deux voies du retour aux sources du rituel et de l'innovation scénique, toujours plus poussée. Dans cette dynamique paradoxale, la transposition générique a pu renouveler la confrontation productive du narratif et du dialogique. En faisant du mode épique l'un des principaux outils de l'« effet de distanciation » (*Verfremdungseffekt*) dans son théâtre militant, Bertold Brecht modifie le rapport du récit au dialogue: la convention narrative, en tant que gage de la fiction, chapeaute l'échange dialogique



(et en déréalise l'effet mimétique) au lieu de s'y intégrer avec ingéniosité. Du coup, après Brecht et les missions assignées à son théâtre épique, et surtout après la dérive que la pièce didactique (*Lehrstück*) fait subir, en République démocratique allemande, à l'objectif originel de désaliénation du public, ce travail réciproque des modalités narrative et dialogique de la parole théâtrale devient naturellement l'enjeu d'un théâtre polémique, notamment et surtout au sein même de la postérité immédiate du maître est-allemand, par exemple chez Heiner Müller (1929-1995).

Le triptyque *Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes* (1985), qu'il a consacré à la figure mythique de Médée, en est un exemple à plusieurs titres. Sur le plan des constituants scéniques, l'adoption par le dialogue théâtral d'un régime narratif incongru permet un renouvellement spectaculaire du morceau de bravoure que constitue, au moins depuis Sénèque, le traitement de la grande scène de magie (et le récit de ses effets). Quant à l'interprétation müllerienne globale de la figure mythique de Médée, dans le contexte de la RDA de 1982, elle se trouve très clairement étayée par la violence que le récit fait subir au dialogue théâtral, réduit, dans ce triptyque, à un lambeau ou à un vestige – un «désespoir» du texte théâtral relayant ici la tragédie antique.

*Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes* constitue une seule pièce de théâtre de 340 vers libres, en trois parties, chacune titrée. *Rivage à l'abandon* se présente comme un texte descriptif (sans marque d'énonciation), interrompu çà et là par des vers en capitales d'imprimerie relevant du discours rapporté (comportant des marques ostensibles d'énonciation), mais sans autre précision qui les attribuerait à un ou plusieurs personnages: seul le jeu des (in)compatibilités énonciatives permet de repérer des échanges éventuels. Par exemple:

Poissons crevés  
Scintillant dans la vase Emballages de gâteaux secs  
Êtrons FROMMS ACT CASINO  
Les garnitures périodiques en lambeaux Le sang  
Des femmes de la Colchide

OUI MAIS FAIS ATTENTION

OUI OUI OUI OUI

VULVE BOUEUSE LUI DISJE CET HOMME EST À MOI

BAISEMOI VIENS CHÉRI (Müller, 1985: 9)

*Matériau-Médée* s'identifie clairement à un texte de théâtre ordinaire, avec des répliques réparties (par des didascalies) entre trois personnages: la nourrice, Médée et Jason, auxquels il faut ajouter des personnages muets: les enfants de Médée, auxquels elle s'adresse (convention dialogique classique); et, peut-être (j'y reviendrai), la jeune épouse de Jason, Créuse. Il n'y a cependant aucune indication de mouvements d'entrée et de sortie de scène.

*Paysage avec Argonautes* apparaît comme un discours tout entier tenu par un Je unique, mais qu'aucune didascalie ne vient identifier clairement; là encore, c'est dans les présupposés du discours qu'il faut lire les indices de son attribution (c'est probablement Jason qui parle).

Une note finale de Müller indique que «la simultanéité des trois parties du texte peut être représentée comme on veut» (Müller, 1985: 22); gageure ou boutade, ce conseil magnanime confirme ce qui apparaît dès une lecture linéaire du triptyque: que la scénographie encodée dans le texte ne se dispensera pas d'un questionnement majeur sur ses principes. Le dispositif brièvement décrit ci-dessus suffirait à ébranler une lecture routinière de la pièce comme «simple» texte théâtral (lecture ordinaire qui, en réalité, implique déjà une gymnastique mentale assez sophistiquée). La difficulté la plus spectaculaire semble résider dans la mise en place (en scène?) du premier volet, *Rivage à l'abandon*; comment mettre en scène une description? En construisant un décor? Mais tout le travail poétique textuel s'y perd, sans parler des éléments immatériels du «paysage». Müller a plusieurs fois exploité la distorsion générique qu'un tel titre implique: la «pièce» *Paysage sous surveillance* (1984) peut rendre perplexe (j'y reviendrai). En comparaison, *Paysage avec Argonautes* est un monologue déroutant de simplicité... tout en s'inscrivant quand même dans le fil de titrage du *Rivage à l'abandon*, c'est-à-dire à l'autre

extrémité d'un triptyque où deux volets problématiques encadrent un dialogue (*Matériau-Médée*) qui le devient vite à son tour.

Comme dans plusieurs textes clés du corpus médéen (Sénèque, Anouilh), l'échange inaugural de Médée et de la nourrice débouche sur la confrontation de Médée avec Jason, l'homme pour qui elle a « tué et enfanté » (Müller, 1985: 12) et qui l'abandonne maintenant pour épouser Créuse, fille du roi de Corinthe. Depuis Euripide, cette rencontre est le lieu d'un affrontement diversement interprété par les dramaturges, mais jamais éludé: Müller suit la tradition et commence un dialogue empreint d'hostilité. À une réplique de Jason concernant leurs enfants, Médée entame alors une très longue tirade qui va bouleverser les règles de l'échange dialogique. Elle développe tout d'abord des plaintes et des reproches, un état d'esprit, une analyse de ses sentiments: la convention théâtrale et les invariants du mythe littéraire de Médée y sont respectés, y compris dans un revirement qui apparaît au bout de 110 vers:

*Tu me dois un frère Jason  
Je ne puis haïr longtemps ce que tu aimes  
L'amour vient et passe Je n'ai pas été sage  
De l'oublier Pas de rancune entre nous* (Müller, 1985: 14)

Seul peut surprendre, ici, le silence de Jason: le changement qui intervient dans le discours de Médée est décroché de l'interaction qui, d'ordinaire (dans le corpus médéen), le déclenche. Mais l'offrande d'une robe pour Créuse, que Médée donne à Jason juste ensuite, s'inscrit parfaitement dans la tradition mythologique et littéraire. S'il faut concevoir ici Jason muet, ce qui propose une variation intéressante du personnage, rien ne vient encore perturber la convention dialogique: hors un passage adressé sans ambiguïté aux enfants (ce qui implique qu'ils sont là, sans qu'il ait été précisé depuis quand), le discours reste adressé à Jason. La gestuelle encodée dans les paroles de Médée ne pose pas non plus de problème:

*Ma robe de mariée prends-la en cadeau de nocés pour  
Qu'il est dur à ma bouche ce mot ta jeune mariée*  
(Müller, 1985: 14)

C'est à partir du congé donné à Jason (injonction) que les choses se compliquent. Sur le plan de l'énonciation, l'adresse s'oriente maintenant vers les enfants, après une transition sans surprise (Médée va faire agir sa magie à distance sur la robe et assassiner Créuse) mais présentée abruptement:

*Eh bien pars pour tes nouvelles nocés Jason  
Je ferai de la jeune mariée une torche nuptiale  
Regardez maintenant votre mère vous offrir un spectacle*  
(Müller, 1985: 15)

Pour que le mythe fonctionne, on est obligé ici de supposer que Jason sort de scène, qu'il n'entend pas la suite de la tirade (mais aucune indication ne le précise, et le texte reste présenté en bloc comme si rien ne venait l'interrompre). Dans celle-ci, Médée fait à ses enfants une description des pouvoirs de la robe magique: annonce du sortilège, verbalisé comme une confidence à un personnage présent sur scène. Mais la parole continue en *accomplissant* le sortilège:

*Sur son corps à présent j'écris mon spectacle  
[...]  
Avant minuit elle sera en flammes  
[...]  
Voici le fiancé dans la chambre nuptiale  
Le voici qui dépose aux pieds de sa jeune épouse  
La robe de mariée de la barbare [...]  
La voici qui se campe la putain devant le miroir  
Voici l'or de la Colchide qui obstrue les pores de sa peau  
[...]  
La voici qui crie [...]* (Müller, 1985: 15)

La succession des futurs de l'annonce et des présents de l'accomplissement, les présentatifs accentués en début de vers<sup>1</sup>, la logique implacable des actions rapportées (« avant minuit elle sera en flammes [...] la voici qui se campe devant le miroir [...] la voici qui crie [...] elle crie toujours [...] elle brûle ») actualisent en texte la réalisation magique. Ce qui peut encore se lire comme la *vision à distance d'une action à distance* effectuée déjà un renouvellement de cette scène attendue; chez Euripide (*Médée*, 5<sup>e</sup> épisode), c'est un messager qui raconte longuement (provoquant

l'horreur du chœur et la plus grande joie de Médée) l'agonie de Créuse, suspendant nécessairement l'échange dialogique; chez Corneille (*Médée*, acte V scènes 3-5), Créuse meurt carrément sur scène, entraînant son père dans la mort (au prix d'un invraisemblable échange où chacun exprime en alexandrins ses souffrances et son amour filial tout en brûlant de plus belle).

La suite du texte müllerien fait toutefois vaciller cette interprétation: face aux larmes de ses enfants, Médée comprend qu'ils ne partagent pas sa fureur joyeuse et elle les tue sur scène. Mais tout se donne à lire dans le bloc de la tirade... qui continue imperturbablement! La grande scène d'infanticide, aussi attendue que la scène de magie, propose donc la lecture déroutante d'un personnage qui commente «en direct» l'action monstrueuse qu'il accomplit, avant de se retrouver seul en fin de texte et de tirade. Mais c'est Jason alors – revenu pour le finale? présent depuis tout à l'heure? – qui reprend la parole, sans être reconnu par Médée...

JASON: Médée

MÉDÉE: Nourrice Connaistu cet homme (Müller, 1985: 17)

Comment lire cette éblouissante tirade de la Médée de Müller? Les ambiguïtés de la présence de Jason, l'infanticide accompli sur scène, l'activation de la robe magique: tout cela oblige à penser la tirade comme un monologue de théâtre au moins enrichi, au plus pervers. Expression autonome de ses sentiments par un personnage, le monologue suspend, en principe, une action soumise au principe dialogique. Or l'action s'accomplit ici doublement: à distance (plus besoin de messenger), et sur scène. La définition mythologique de Médée comme magicienne est réinvestie ingénieusement par le dramaturge, qui semble ainsi faire d'une pierre deux coups: écriture de la magie de Médée et récit de l'épisode. Mais Müller donne aussi un pouvoir nouveau à l'héroïne: en racontant l'action qu'elle accomplit à distance, Médée fait ici office de maîtresse d'une double cérémonie; non seulement celle du rituel magique (morceau de bravoure du mythe, attendu depuis la *Médée* de

Sénèque), mais surtout la cérémonie même du développement de l'intrigue théâtrale, dont elle est gestionnaire de bout en bout.

Ici la magie n'est donc ni «cuisine de sorcière» (comme chez Sénèque, ou Corneille), ni «bacchanale» (comme chez Anouilh); il n'y a que Médée, dont la parole imbrique la plainte, la scène de ménage, la réconciliation, le cadeau, la description du sortilège, l'agonie de Créuse, l'infanticide... Les cadences de cette parole dessinent différents épisodes, mais *tout semble émaner de Médée* elle-même, non seulement les paroles, les récits, mais aussi les actes, l'intrigue même de la pièce. Voilà donc la «magie» particulière que Müller a attribuée à Médée: plus encore que celle qui connaît (comme pour Euripide), plus que celle qui agit (comme chez Sénèque), plus que celle qui révèle (comme chez Anouilh), Médée devient tout simplement celle qui crée: magie démiurgique absolue, formulée dans le bloc de texte que l'écriture ne rapporte à aucun autre locuteur. C'est ce que confirmerait par exemple l'adresse de Médée à ses fils, «Regardez votre mère vous offrir un spectacle» – spectacle dont elle s'attelle ensuite à la création: scénario, puis action (tournage, jeu, animation): «Voici le fiancé». C'est littéralement une *parole qui fait advenir*, mimétique de celle du dramaturge lui-même. Dès lors, rien n'interdit d'envisager une incarnation scénique du spectacle de Médée: Jason et Créuse (celle-ci muette, évidemment, comme les enfants, car comme eux vouée d'emblée à la mort), animés comme des pantins sans capacité d'intervention (sans parole), agis tout au long de leur macabre nuit de noces. La présence de Jason en fin de tirade pourrait alors se comprendre, ainsi que les apostrophes aux enfants: «La voici qui crie Avez-vous des oreilles pour ce cri» (Müller, 1985: 15). Car il peut en effet y avoir quelque chose à regarder, à voir, à entendre: un spectacle, qui plus est une comédie (une mutation générique de plus). Ce récit de Médée peut, en dernière analyse, dans une lecture qui accorderait toute l'importance requise aux transpositions génériques à l'œuvre, prendre la valeur d'une gigantesque didascalie au cœur du bloc monologique.

Or ce personnage investi d'un exorbitant pouvoir de création, qui transforme à son gré le régime dialogique d'une tirade plaintive en régime narratif d'un féroce récit «performatif», n'est rien moins que Médée: une barbare sanguinaire, meurtrière de son propre frère par amour pour Jason<sup>2</sup>, et qui se venge de la trahison de ce dernier en tuant les enfants nés de leur union. La monstruosité fascinante (générique, aussi bien) de cette figure mythique est mise en place avec une obsession méticuleuse: tout se passe comme si les perturbations de la convention théâtrale avaient pour objectif de poser au cœur du triptyque une figure qui déborde continuellement son encodage dialogique.

Dans le premier volet, Médée est la figure qui clôt d'une présence indubitable un «*Rivage à l'abandon*» où règnent l'ordure, la vulgarité, la dégradation généralisée. Dans ce paysage d'une modernité dévastée, l'antique mythe conquérant des Argonautes ne subsiste qu'à l'état de traces, et encore: traces surtout d'un échec de la conquête, qui n'a su ouvrir un nouveau monde<sup>3</sup> qu'au ravage.

[...] Trace

D'Argonautes au front bas

[...] Le sang

Des femmes de la Colchide

[...] Jusqu'à ce que l'Argo lui brise le crâne le navire désormais

Inutile

Suspendu dans l'arbre hangar et latrines [...]

(Müller, 1985: 9)

Ce qui s'incarne donc en fin de paysage, c'est autant le débouché du mythe des Argonautes laminé (par le temps, par l'Histoire) que ce qui résiste à sa mise en lambeaux:

Mais tout au fond Médée son frère

Dépecé dans les bras Celle qui connaît

Les poisons (Müller, 1985: 10)

Elle est posée dans ses trois caractères définitoires essentiels, à l'orée de sa prise de parole et de sa montée en puissance: son nom, son crime, ses pouvoirs.

Si le volet suivant s'intitule *Marériau-Médée*, c'est donc parce qu'il annonce le travail (comme en obstétrique), le développement d'un noyau mythique demeuré intact, c'est-à-dire dont il reste une écriture possible, ou bien dont il reste une raison de parler. Rien que de très logique, alors, dans la succession des codes génériques: si le texte théâtral ne prend plus en charge la mise en scène dialogique d'un mythe qui a mal tourné (conquête de la Toison d'Or réduite à une description perplexe et écœurante), il peut accomplir ce déploiement dialogique au profit du mythe de Médée. Mais c'est avec l'ambition désespérée de libérer une parole, un personnage et un thème monstrueux: la mère qui déchire ses enfants. Tout ce qui reste de dialogue théâtral est en effet mis au service du bloc-tirade, où l'on a vu comment la transposition générique pouvait être l'outil de la puissance reconquise par le personnage. Incertaine de sa propre identité au début du deuxième volet, explorée d'appels à Jason qui pourrait la resituer dialogiquement à une place possible, Médée accomplit dans une parole violente son acte de violente renaissance nihiliste:

*Je veux déchirer l'humanité en deux*

*Et demeurer dans le vide au milieu Moi*

*Ni femme ni homme* (Müller, 1985: 16)

La seule productivité générique du dialogue théâtral, c'est donc l'émergence de ce bloc de parole «impossible», et une conclusion minimaliste qui l'entérine: la dernière parole de Jason, qui pour la première et la dernière fois dit à Médée: «Médée». Mais c'est au prix de sa disparition à lui, dans l'impensé d'un personnage qui désormais ne le reconnaît plus – disparition contre laquelle le troisième volet, *Paysage avec Argonautes*, s'acharne à faire lutter un monologue ambigu, qui ne parvient pas plus à se donner un locuteur identifié qu'à refaire le récit qui donnerait un contenu mythique à cet Argonaute (trois versions d'un voyage de l'Argo, revisité dans des cadres variés, se succèdent sans réussir à coïncider avec un synopsis cohérent du mythe). Ce que Médée a eu les moyens de faire en

exploitant les modalités du récit dans son bloc-tirade dialogique (réécrire son propre mythe, en être le sujet, l'origine et le résultat), Jason – le Je qu'il en reste, « trace d'Argonaute au front bas » – ne peut que tenter de le faire, hésitant :

*Voulez-vous que je parle de moi Moi qui  
De qui est-il question quand  
Il est question de moi Qui est-ce Moi  
Sous l'averse de fiente [...] (Müller, 1985 : 17)*

Présence monstrueuse et solitaire, environnée des ruines d'un mythe en loques (loques thématiques, loques énonciatives), la Médée de Müller parvient spectaculairement à respecter les bases invariantes d'un corpus qui remonte à Euripide tout en pervertissant la double structure porteuse de son mythe : les Argonautes, le dialogue théâtral.

Dans cette perspective, elle s'impose comme un mythe essentiel du corpus müllerien, auquel le dramaturge est-allemand a fait une place de choix, dans le scénario *Medeaspiel* en 1974 ou, dès 1972, dans sa pièce *Ciment*, par exemple dans le tableau intitulé « Commentaire-Médée ». Dans la Russie de 1921, Dachà, une révolutionnaire qui a sacrifié son enfant à sa mission, s'y voit ainsi définie :

*IVAGUINE : [...] Vous êtes une Médée. Et un sphinx pour nos yeux d'hommes [...] qui sont malades de la cataracte de notre histoire. Médée était la fille d'un éleveur de bétail en Colchide. Elle aime le conquérant qui volait les troupeaux de son père. Elle fut son lit et son amante jusqu'à ce qu'il la rejette pour une autre chair. Quand elle déchiqueta sous ses yeux les enfants qu'elle lui avait donnés [...], pour la première fois, sous l'éclat de l'amante, sous les cicatrices de la mère, l'homme vit avec horreur le visage de la femme. (Müller, 1991 : 79)*

Le désespoir qui préside à cette libération de la femme en Dachà fait écho à une variation sur le mythe d'Héraklès dans le tableau intitulé « Libération de Prométhée », qui insiste sur la difficulté de la mission, Prométhée s'étant fondu dans son rocher aussi intimement que le mythe intègre la punition du voleur de feu. C'est un Héraklès harassé, peinant à la tâche, qui prend forme dans ce long récit inséré dans

les dialogues de la pièce (ou encore dans un autre tableau intitulé « Héraklès 2 ou l'hydre »).

Les modalités du récit, qui tranchent sur la suite de dialogues de cette pièce, jouent un rôle dans la réécriture « déshéroïsante » des mythes. Ils inscrivent abruptement dans l'échange dialogique des plages narratives qui prennent presque automatiquement valeur de commentaire. C'est l'effet de contraste qui prévaut ici, avant que des pièces comme *Hamlet-Machine* (1977) ou le triptyque consacré à Médée poussent la recherche littéraire jusqu'à l'échange (la transposition) de spécificités génériques. La question du récit (adressé ou non, respectant ou non les principes du modèle brechtien), sa place dans l'échange théâtral, son enjeu didactique au sein d'un théâtre révolutionnaire : tout cela s'agit d'ailleurs dans la prise de position de Müller en 1977, « Adieu à la pièce didactique » (Müller, 1979-1985 : 67-68). En choisissant de liquider le dialogue théâtral mimétique de l'intérieur, notamment par le récit ou par les modalités du récit transposées dans le dialogue, Müller prend délibérément le risque de l'irreprésentabilité (ou impose ce risque à ses metteurs en scène) ; c'est le prix à payer pour un théâtre qui dise en même temps l'échec du théâtre révolutionnaire et le désespoir de cet échec.

De *Ciment* à *Rivage* à *l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes*, deux enjeux du théâtre de Müller se précisent ainsi : d'une part, le recours aux figures d'Héraklès ou de Médée, en rupture avec les références traditionnelles du théâtre socialiste ou progressiste<sup>4</sup>, et, d'autre part, la mission du récit dans ces « textes solitaires en attente d'histoire » (Müller, 1979-1985 : 68). La confrontation avec le monstre, ce que Jean-Pierre Morel résume par « la "scène" [du] combat avec l'hydre », ne se conçoit donc qu'en liaison avec un minage des références, aussi bien mythologiques ou historiques que génériques – y compris, et même plus nettement, dans le sillage d'une réflexion critique à l'égard de Brecht. Le travail du récit sur le texte théâtral s'y trouve en effet surinterrogé, valant du coup comme critique d'une critique déjà, en principe, accomplie, et à dépasser



encore. La transposition générique peut se lire comme un outil de ce retour sur des mythes imprévus et sur un travail générique à prolonger.

[Car] c'est Héraclès (« l'ouvrier qui massacre ses enfants après le travail ») et Médée (la mère qui déchire ses propres fils) qui sont nécessaires pour approfondir symboliquement la tragédie du communisme, et non plus Prométhée et Antigone.

(Morel, 1996: 78-79)

L'exploration des racines de la capacité du théâtre à raconter, de l'aptitude du récit à distancier la mimesis théâtrale, ainsi que le recours à la ressource mythologique peuvent aller jusqu'à un texte comme *Paysage sous surveillance* (1984). Comment le définir? Récit poétique, description d'actions paroxystique, bloc de texte non dialogique troué par endroits d'une réplique véhémence...

[...] les arbres d'une autre essence au fond sont des champignons à tiges particulièrement longues, végétation d'une zone climatique qui ne connaît pas les arbres, comment le bloc de béton se retrouve-t-il dans le paysage, pas trace de transport ou de véhicule, JE T'AI POURTANT DIT DE NE PAS REVENIR QUAND ON EST MORT ON EST MORT, pas de trace, sorti du sol [...]

(Müller, 1985: 32)

Limite du genre dramatique, en tout cas, traversé par toutes les mutations du récit et du dialogue, épuisé par les missions politiques dont il a été chargé (et qu'il n'a sans doute pas remplies). La violence faite au théâtre (à toute l'histoire du théâtre, et à tous les codes du théâtre) se lit depuis le titre (ce *Paysage* impossible à représenter) jusqu'à cette didascalie finale, qui pourrait chapeauter toute lecture de Müller:

*Paysage sous surveillance peut être lu comme une retouche d'Alceste qui cite le No Kumasaka, le 11<sup>e</sup> chant de l'Odyssée et Les oiseaux d'Hitchcock. Le texte décrit un paysage par-delà la mort. L'action est ce qu'on veut, puisque les conséquences sont du passé, explosion d'un souvenir dans une structure dramatique qui a dé péri.* (Müller, 1985: 34)

## NOTES

1. Dans le texte allemand, ce sont encore plus logiquement les adverbess *Jetzt* qui accomplissent cette actualisation :

*Jetzt tritt der Bräutigam ins Brautgemach*

*Jetzt legt er seiner jungen Braut zu Füßen*

*Das Brautkleid [...]*

*Jetzt spreizt sie sich die Hure vor dem Spiegel*

*Jetzt schließt das Gold von Kolchis ihr die Poren.* (Müller, 1983: 96)

2. Après l'avoir aidé à voler la Toison d'Or à Aïétés, roi de Colchide, Médée (fille du roi) fuit avec Jason. Elle tue son jeune frère Absyrte et disperse ses membres sur le chemin, retardant ainsi son père qui s'arrête ramasser les morceaux et leur donner une sépulture digne.

3. La Colchide est le terme d'un long voyage plein d'aventures et d'épreuves, entrepris par Jason sur la nef Argo avec 40 héros grecs, pour aller chercher la Toison d'Or, gage du pouvoir royal qu'il doit reconquérir. Traversant toute la Méditerranée, remontant le Bosphore et toute la Mer Noire, ce voyage s'est chargé, au fil des versions successives du mythe, des connaissances géographiques en évolution, prenant l'allure d'une exploration du monde connu (La Colchide étant l'extrémité orientale de ce monde, au pied des montagnes où gît Prométhée enchaîné).

4. Voir l'analyse de J.-P. Morel dans *L'Hydre et l'Ascenseur* (sur Ciment et notamment la figure d'Héraclès).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ANOUILH, J. [(1947) 1997]: *Médée*, Paris, La Table Ronde.

CORNEILLE, P. [(1635) 1980]: *Médée, Théâtre*, tome II, texte établi par J. Maurens, Paris, Garnier-Flammarion.

EURIPIDE et SÉNÈQUE [1997]: *Médée*, trad. de P. Miscevic, Paris, Éd. Rivages, coll. « Petite bibliothèque ».

MOREL, J.-P. [1996]: *L'Hydre et l'Ascenseur. Essai sur Heiner Müller*, Strasbourg, Circé, coll. « Penser le théâtre ».

MÜLLER, H. [1983]: *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten in Herzstück*, Berlin, Rotbuch, coll. « Heiner Müller: Texte 7 »;

— [1979-1985]: *Hamlet-Machine, Horace-Mausier-Héraclès 5 et autres pièces*, trad. de l'all. par J. Jourdeuil et H. Schwarzingen, Paris, Éd. de Minuit;

— [1985]: *Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes*, dans *Germania Mort à Berlin et autres textes*, trad. de l'all. par J. Jourdeuil et H. Schwarzingen, Paris, Éd. de Minuit [contient aussi *Paysage sous surveillance* et *Medeaspiel*];

— [1991]: *Ciment*, trad. de l'all. par J.-P. Morel, Paris, Éd. de Minuit.



# LA TRANSPOSITION DANS LA TRANSPOSITION : LES *PETITS TRAITÉS* DE PASCAL QUIGNARD

BRUNO BLANCKEMAN

Né en 1948, Pascal Quignard est l'auteur d'une quarantaine d'ouvrages publiés depuis 1969. Son œuvre principale s'intitule les *Petits Traités*<sup>1</sup>. Le premier d'entre eux rend hommage à Pierre Nicole, qui écrivit à l'âge classique des traités développant une réflexion personnelle inspirée de la pensée de Port-Royal. Quignard réinvestit ainsi un genre tombé en désuétude, parce qu'il renvoie à une époque dans laquelle l'idée de littérature couvrait la totalité des disciplines du savoir et se comprenait comme synonyme de science. La réappropriation d'une forme en mal de référents littéraires permet un travail intergénérique dont la transposition, définie comme la modification d'un champ d'inscription générique initial et l'altération de ses composantes typiques, constitue la principale opération. Pascal Quignard part du modèle classique du traité tel que le XVII<sup>e</sup> siècle le pratique et le XX<sup>e</sup> s'en souvient, à côté de la littérature. En raison de cette difficulté (une forme sans évidence), il conviendra d'identifier les marqueurs organiques qui fonctionnent comme ses dominantes textuelles : un objet-support (l'érudition), un sujet-filtre (des topiques), un mode de formalisation (des argumentaires), une dynamique d'écriture (l'expression abstraite). Il sera alors possible de montrer comment le traité ainsi défini est l'enjeu de deux démarches conjointes qui le *transposent* selon des procédures respectives, en introduisant des paramètres typologiques et génériques qui lui sont extérieurs. L'une, narrative, fictionnalise ses données de façon ouvertement romanesque ou les investit d'une charge autobiographique en glissant, par endroits, une anecdote ponctuelle, une confidence partielle, un autoportrait différé (transposition majeure). L'autre, poétique, s'affirme par l'importance de l'axe métaphorique, la présence insistante d'une voix lyrique, la manipulation linguistique des idées, leur disposition en un système d'échos et un jeu de réseaux récurrents (transposition mineure). Une écriture au registre didactique, qui transmet et interroge de façon argumentée un savoir érudit et des représentations idéologiques, inclut ainsi des systèmes de narration et des modalités poétiques : le traité tend alors vers le récit, romanesque ou autobiographique, ou vers la prose poétique. Relève-t-il pour autant d'une œuvre-farcissure qui rappellerait, sous la plume d'un auteur épris de civilisation latine, l'antique modèle de la *satura*, et se rapprocherait, d'un point de vue formel, de celui de l'hybridation<sup>2</sup> ? La question appelle sans doute une réponse négative : au gré de ses altérations, le traité conserve généralement son unité même quand il assimile des paramètres qui partiellement le désintègrent<sup>3</sup>. La

«transposition dans la transposition» désigne le degré de complexité structurale d'un texte dont la dominante générique est contrariée par *plusieurs* poussées exogènes, lesquelles interfèrent en se combinant parfois entre elles. L'œuvre entretient ainsi la nostalgie classique de la littérature comme lieu exhaustif de savoir, didactique et intime, rationnel et imaginaire, et l'ambition moderniste du Texte comme entité énergétique, qui inclut, sous la férule de quelque théorie de la connaissance, les prérogatives de tous les genres.

LE TRAITÉ: *modèle générique d'une forme ancienne*

On appelle traité tout ouvrage qui expose, sous forme de discussion étayée, un savoir scientifique, philosophique, religieux, esthétique, rhétorique, technique. Inclus dans la littérature quand celle-ci couvrirait l'ensemble des connaissances (abstraites et appliquées), il en est aujourd'hui marginalisé. À la lecture des *Petits traités*, plusieurs caractéristiques ressortent, qui se répètent et constituent l'identité générique de l'œuvre.

*Un objet-support, l'érudition*

L'érudition définit les états précis d'un savoir étendu qui fait référence, d'un traité à l'autre ou à l'intérieur d'un même traité, à plusieurs périodes historiques (Antiquité, Renaissance, Âge classique, XX<sup>e</sup> siècle), à différentes civilisations (mondes grec et latin, Orient) et à de nombreuses disciplines (littérature, philologie, théologie, zoologie)<sup>4</sup>. Concentration/déploiement: telle est la règle de traitement appliquée au matériau érudit par un écrivain qui consigne le fait didactique puis dévide la chaîne de la connaissance. Ainsi, dans le traité, trouve-t-on les lignes suivantes:

*La distinction entre catégorématiques et syncatégorématiques est due à Buridan. Cette distinction partage la langue en segments linguistiques sémantiques (véhiculant des contenus de pensée) et en segments linguistiques syntaxiques (exprimant des connexions logiques). La passion des syncatégorématiques fut celle de Maurice Scève, de Stéphane Mallarmé. C'est le mot d'Héraclite: «un dieu aussi est là». (t. IV, traité XXIII: 127)*

En quatre phrases, la logique érudite se met en place: la première identifie, avec une terminologie

adaptée et une formulation économique, l'objet de savoir; la deuxième en propose une glose définitionnelle; la troisième établit des échos intertextuels, des parentés interdisciplinaires, des parentèles culturelles; la quatrième lance, sur le mode de l'allusion, le dépassement herméneutique de l'étude. Encore cette logique s'intègre-t-elle dans une stratégie d'érudition plus complète qui cultive volontiers l'héritage scolastique et présente quatre caractéristiques principales. Un propos: faire connaître un auteur, une œuvre, une problématique anonymes, passés de mode ou oubliés (ainsi Guy Le Fèvre de La Boderie, poète du XVI<sup>e</sup> siècle, auteur de *L'Encyclie*)<sup>5</sup>. Une méthode: exposer, en les diffusant par foyers contigus, les multiples informations qui instituent le savoir lui-même. Une technique: sélectionner et condenser des informations érudites pour en faire ressortir l'intérêt intellectuel (dynamiser l'érudition). Une démarche: entrer progressivement en harmonie avec l'œuvre ou la question traitées, en chercher les entrées les plus intéressantes. Ainsi, pour Guy Le Fèvre de La Boderie, Pascal Quignard mentionne-t-il certaines circonstances biographiques et quelques traits génésiques de son œuvre maîtresse. Il commente ensuite son péri-texte interne (préface, devise, confidences, titre, disposition) et son paratexte critique (celui établi entre 1857, année où le poète est redécouvert, et 1969, dernière étude en date). Il propose alors l'analyse de certains extraits de l'œuvre, reconstituant, par interpolation, un authentique dialogue entre le poète et lui-même. Il en délivre enfin une interprétation plus générale, se servant d'elle comme d'un relais pour aborder quelques préoccupations de pensée obsessionnelles.

*Un sujet-filtre, les topiques*

L'érudition n'est pas exposée de façon neutre mais rappelle des conduites culturelles, par ses origines, et des conducteurs idéologiques, par ses modes de transmission. Elle est *traitée*, c'est-à-dire ramenée à ses déterminations et à ses formulations premières, interrogée dans ses sources et dans son devenir. Elle constitue un élément de savoir expliqué (l'écrivain reconstitue ses sources) et appliqué (il interroge, par son

moyen, des systèmes de valeurs et des modes de croyances). Pour cette raison, elle est indissociable de topiques, ensemble des lieux communs, des figures de pensée et des représentations-types qui l'articulent sous forme d'idées, la diffusent sous forme d'invariants, la vulgarisent sous forme de vérités universelles. Par les topiques, l'érudition, de simple objet didactique, devient un sujet de pensée certifié. Pascal Quignard excelle à ramener une topique (idée pétrifiée, chose commune) à son origine savante (des présupposés de savoir spécifiques, une volonté initiale de connaissance) ou, au contraire, à partir d'une référence ancienne (livre, mythe, débat, étymologie), en présenter l'évolution, en pointer le processus de stéréotypification et tenter, ou non, de la revivifier. Deux séries principales de topiques traversent ainsi les *Petits Traités*, l'une relevant de la métaphysique, l'autre de la philologie. La première se répartit entre un usage commun (la littérature moraliste héritée de l'Antiquité latine) et des emprunts disciplinaires (quelques philosophes et leurs systèmes respectifs). Le premier *Petit Traité* débute ainsi :

*Tous les matins du monde sont sans retour. Et les amis. Tacite dit qu'il n'y a qu'un tombeau : le cœur de l'ami. Il dit que la mémoire n'est pas un sépulcre mais une arrestation dans le passé simple.* (t. I : 101-150)

Deux topiques à résonance métaphysique (temps, mort, être) sont convoquées et ramenées à leur origine par le traité, l'une explicitement (le « *carus amicis* » latin dont Horace propose aussi, dans une ode, la formulation et Montaigne, entre autres, se souviendra), l'autre implicitement (le « *omnia fugit* », à la postérité ininterrompue). Quignard suggère aussi comment, de leur confrontation, une troisième procède, le « *scripta manent* » dont il applique la leçon autant qu'il la rappelle puisque ce traité met en scène, de façon ponctuelle, un ami disparu. Ailleurs les topiques sont ramenées, sinon à leur origine, du moins à leur formulation notionnelle et à leur dépassement conceptuel les plus accomplis, c'est-à-dire à quelque système philosophique qui en fait des catégories herméneutiques à part entière. Ainsi l'écrivain commente-t-il Spinoza :

*Notre vie consomme quelque chose d'éternel. La jouissance est un même frisson pour tous et pour toujours [...]. Il disait : « Nous sommes compris dans le bonheur, dans l'actualité éternelle [...]. Tout est d'une même matière effervescente et est un même ressac. Dieu n'implique ni dessein ni but ». (t. I, traité II : 40-41)*

Des analyses propres à la pensée atomiste héritée d'Épicure recourent ici celles de la philosophie idéaliste, les unes et les autres empruntées à Spinoza.

Une seconde série rassemble des topiques de langue, de leur expression première (les rhéteurs grecs) à leur formulation contemporaine (la linguistique, Benveniste) en s'attachant aussi à leur péripétie esthétique (la Pléiade, Du Bellay, Mallarmé), institutionnelle (les grammairiens classiques, les manuels, Littré) ou didactique (la naissance de la philologie). Pascal Quignard expose la teneur érudite et développe la part spéculative des lieux communs de la langue. Ainsi reprend-il l'idée, accréditée par une certaine modernité, d'une langue rendue au silence, à la désertion culturelle, à son économie singulière, par l'apparition de l'écriture et la promotion de l'objet livre. Adoptant une perspective plus spiritualiste, il définit ailleurs la langue comme un lieu de célébration :

*Monument pour tout ce qui ne se montre pas et ne demeure pas à l'état de vestige tangible. Parler sa langue, c'est aussitôt redonner vie aux expériences que ces siècles, en elle, ont lentement tissées. Qui parle en l'air commémore des milliards de morts, des centaines de siècles [...]. (t. IV, traité XXIII : 111)*

Empruntant une démarche ontologique, il interroge encore l'ancienne équation lettre=mort, à l'occasion d'une évocation d'Appius Claudius qui entendait proscrire de l'alphabet la lettre *dzêta*, supposée délétère, ou la tentative d'enclorre le monde en un seul mot et d'écrire pour parachever le cosmos, poursuivie de Maurice Scève à René Daumal.

*Un mode de formalisation, les argumentaires*

S'il saisit un corpus de connaissances et leurs figures idéelles, le traité les met aussi à l'essai, c'est-à-dire en éprouve la puissance de réflexion, la capacité à servir d'incitateurs à un cheminement intellectuel. Ce cadrage critique de l'érudition et des topiques conduit à l'usage



de structures d'argumentation spécifiques. Ainsi ce court paragraphe pourrait, à bien des égards, servir de modèle à l'ensemble du livre :

*Quel qu'il soit, le nom d'une chose est toujours «immensément» postérieur à la chose à laquelle il fait signe (encore qu'au sens le plus immédiat ils soient, chose et mot, inéluctablement contemporains du mot lui-même). Il faut non seulement noyer, chaque fois qu'on l'utilise, le mot dans l'arbitraire de sa forme c'est-à-dire dans le système général d'une langue particulière que tout terme particulier suppose, mais encore, si j'ose dire, l'joindre en le baignant dans cette précession, cette distance immense qui le séparent de ce qu'il croit qu'il a dit. (t. IV, traité XXIII: 155-156)*

La composition du raisonnement témoigne de sa surdétermination rhétorique. Selon un effet de structuration binaire (deux phrases incluant chacune deux temps logiques), une thèse est posée, immédiatement assortie d'une concession (première phrase, avec sa parenthèse) puis argumentée par un procédé cumulatif (*non tantum/sed etiam*) qui ordonne l'ordre des raisons par séries majorées (la première, simple et générale; la seconde, sophistiquée et spécifique). Chaque temps logique dédouble en outre sa propre fonction sémantique entre une ligne de signification majeure (l'idée explicitée qui s'intègre dans le suivi argumentatif) et mineure (les nuances sous-entendues, qui ouvrent le raisonnement aux possibles, non exploités, de la pensée): ainsi, dans la première partie de la première phrase, du «il fait signe» plutôt que «nommer», dans sa seconde partie, du sens attribué au mot «contemporain»; ainsi, dans la première partie de la deuxième phrase, de la répétition du terme «particulier», dans sa seconde, de l'enchâssement des subordonnées, relative et complétives. Le paragraphe s'achève sur une nouvelle parenthèse d'une dizaine de lignes qui se présente comme une confirmation: les arguments en dédoublent à leur tour le régime analytique, corroborant la thèse tout en intégrant ses échappées.

À cette image, les traités se définissent comme le genre propre à l'élaboration d'une pensée complexe qui ne considère comme acquis aucun sujet donné, mais le travaille, le décompose, le redéfinit, se l'approprie. Si l'argumentaire quignardien souligne en temps réel sa

progression, il retient à l'échelle du traité ses conclusions. À l'assertion thétique, il préfère la casuistique; à la démonstration achevée, la délibération elliptique. Une thèse n'est posée que pour être dépassée par un système d'argumentation en expansion dans lequel elle s'intègre non comme fin mais comme pivot, ou déplacée par un jeu de paradoxes, de réfutations et d'occultations. De même, dans chaque traité, les processus logiques (ordre du raisonnement) se dissolvent en fragments analogiques (méditation). Pascal Quignard entretient ainsi la puissance mobile de la pensée réfléchissante, autant qu'un authentique scepticisme face à tout esprit de système. Un petit traité «hors les murs», publié séparément, définit cette démarche comme «rhétorique spéculative»<sup>6</sup>.

*Une dynamique d'écriture: l'expression abstraite*

L'écriture du traité abstrait son propos selon les modèles implicites de la démonstration mathématique, de la postulation philosophique, du discours moraliste. La stylistique présente deux degrés d'abstraction différenciés. Le plus puissant se caractérise par l'emprunt d'un vocabulaire spécialisé, l'emploi substantivé de formes grammaticales communes à des fins d'identification notionnelle, la déclinaison de catégories non référées à quelque usage ou exemple précis, l'enchaînement des termes notionnels et des propositions logiques par un système de coordination apparente (connecteurs additifs) et de causalité implicite. Ainsi de l'étude de l'illusion linguistique :

*Mise en jeu de ce dire, de ce disant, et de ce dit, cette illusion avait consisté elle-même dans la mise à distance du dire au sein de laquelle la quoddité des étants s'affecte, puis se reverse en ce dit même qui les met en jeu: met en jeu ce que le dit prononce et met en jeu cela qui les prononce en jeu, et met en jeu cette distance même différée, circulaire, due au mouvement précisément périphérique du jeu jamais joué de dire.*

(t. VI, traité XXXVII: 145)

Un degré d'abstraction moins radical se caractérise, quant à lui, par les procédures combinées de la typification, de l'énonciation généralisante, de la formulation laconique. Ainsi de cette définition de la lecture :

*Se cacher dans l'immobilité, se tapir dans le silence, se dissimuler sans montrer une partie lointaine ou périphérique de son corps, tel est le prédateur. La relation entre le prédateur et sa proie est la surveillance immobile. Lire est une surveillance immobile.*

(t. VIII, traité XLIX: 18)

Ce passage constitue une scène-type qui représente une idée abstraite; l'énonciation temporelle inclut un degré de généralité maximal (constructions infinitives qui actualisent le sens des verbes indépendamment de toute temporalité spécifique; essentialisation du propos par l'emploi répété du verbe «être»); la définition finale unit le sens de la formule, en établissant une équivalence surprenante, à celui de la concision (la phrase s'achève en retenant le syllogisme qui la sous-tend). L'écriture abstraite varie ainsi ses modes d'expression: dans l'expression d'une idée catégorique, les traités sont rythmés par la dynamique des axiomes (primat du modèle mathématique), des maximes (primat du modèle moraliste), des aphorismes (primat du modèle philosophique), des *haïkus* (primat du modèle poétique).

*Le désir de se taire est trop irrépressible, qu'il se satisfasse du silence bruyant qui m'entoure comme de ce qui l'assourirait.*

(t. I, traité V: 118)

Mais alors que ces caractéristiques logiques s'imposent, le traité n'est-il pas travaillé par des attractions formelles exogènes? Cette dernière phrase le suggérerait, miniature d'un phénomène qui connaît, dans chaque traité, des accomplissements multiples. Elle se rapproche d'un discours partiellement narrativisé en cela qu'elle suit une ligne introspective (un locuteur y affirme un «désir») et situationnelle (en renvoyant à quelque «entour(e)», elle institue sommairement une situation qu'elle raconte allusivement). Elle dramatise son propos par l'emploi de termes extrêmes qui suscitent une psychologie, romanesque, du mal-être ou, pour le moins, une affabulation de la situation d'étude. Elle poétise son expression en disposant la langue rythmiquement (alexandrin) et phoniquement (é/è/an/i/d/b/s). Elle déstabilise la personne de l'énonciation en superposant, au «je» désincarné du discours philosophique, le «m'» souffrant de la lyrique personnelle. Les traités

n'engagent-ils pas ainsi, de façon sporadique, une fiction du savoir critique, une intériorisation intime des enjeux intellectuels brassés, une poésie de la topique défaite et de la pensée alogique? Ne tendent-ils pas vers un récit romanesque d'érudition (l'histoire, déphasée, d'un Lettré des temps modernes) qui recouvre une approche oblique de soi (abstraire les circonstances de la vie individuelle et les confessions impudiques, viser des déterminations psychiques plus profondes)? Ne renouent-ils pas avec une écriture de la spéculation philosophique et scientifique dont s'est entretenue jusqu'à la Renaissance une poésie hermétique et cosmogonique? On appellera «transposition» le phénomène de compétition intergénérique qui crée, dans chaque traité, une zone de turbulence organique sans obérer de façon décisive l'identité du genre investi.

#### TRANSPOSITION (1): la narration et ses multiples

Dans le traité, des intrusions narratives répétées contestent l'exposition didactique des connaissances et l'expansion argumentative du propos. Elles présentent des modalités variables puisqu'elles introduisent tantôt une micro-fiction conceptuelle ou romanesque, tantôt un récit autobiographique direct ou différé.

#### Du traité au récit

Le traité peut inclure un récit par intégration organique (un paragraphe accueille des unités typologiques ou génériques distinctes) ou par substitution structurale (le récit, isolé du propos recteur qu'il illustre, tient lieu de seul paragraphe). À chaque fois, une rupture se crée dans la continuité du texte et les attentes du genre, à la lettre maltraitée.

L'effet d'intégration consiste à noyauter l'argumentaire par une suite narrative à effet ponctuel (récit-*flash*) ou partiel (récit-prise). Des longueurs respectives du paragraphe logique et du passage narratif dépend le degré d'altération du traité. L'écrivain expose alors moins une pensée qu'il ne la raconte, ne développe pas les idées mais les exprime sous forme d'événements mentaux, met en scène davantage qu'en concepts sa réflexion. Sans doute retrouve-t-on là, sinon une caractéristique, du moins une tendance du genre lui-même qui suppose qu'un raisonnement par analogie

relaie, à intervalles réguliers, la démonstration directe, faisant d'une référence concrète le support implicite des idées brutes. Les *Méditations métaphysiques* de Descartes suffisent à en convaincre; de même l'extrait cité par Pascal Quignard du traité de Pierre Nicole qui raconte quelque scène de mort, terrifiante et imaginaire, afin d'illustrer la définition que le moraliste en propose<sup>7</sup>. Il n'en va pas de même dans les *Petits Traités* où le rapport convenu de subordination (apologue/moralité, exemple/principe) se perd au profit d'une forme plus instable. L'incursion typologique tourne à l'excursion générique. Le récit tend en effet à s'imposer au détriment du raisonnement qui l'appelle: de l'un à l'autre les liens se relâchent, soit que le récit se développe par excroissance aux dépens de la pensée première, soit qu'il la contrarie en en décalant les postulats, créant dans les deux cas un même effet d'incertitude. Ainsi un traité rappelle-t-il l'œuvre et la vie d'Apulée (traits d'érudition) et élabore-t-il, autour d'une topique nominaliste (le mot façonne le réel), un argumentaire autour de l'idée de «parenté inhumaine qui naît de langues»<sup>8</sup> (comment, en suscitant une approche du monde à elle inhérente, chaque langue crée entre les hommes qui la parlent un lien qui leur échappe en tant qu'humains parce que dépendant d'elle seule). Intervient ce passage:

*Au sein d'un groupe d'hommes rien n'est plus étroitement lié au sort d'un groupe d'hommes que sa langue. À vrai dire c'est ce seul lambeau d'air qui l'agroupe. À vrai dire non: c'est toujours une proie qui agroupe des bêtes carnivores. Mais c'est par ce seul lambeau d'air que tel ou tel groupe se reconnaît lui-même; résonne lui-même. Il prépare la chasse en résonnant.*

(t. IV, traité XXIII: 113)

Ces lignes suscitent une hésitation de lecture, comme un tremblé interne à la pensée (la ligne du raisonnement se déplace avec la troisième phrase, se recentre avec la quatrième, se déplace avec la dernière) et à l'écriture (l'argumentaire le cède au discours narrativisé, lequel le cède au récit, avec la scène archétypale de chasse primitive elliptiquement tracée).

À cette intégration ponctuelle de la narration par «inserts» (récit-flash) correspond un mode d'intégration plus soutenu, que nous appellerons partiel: le traité

prend en narration. Ainsi de la fin du premier traité, dans lequel l'écrivain s'interroge sur l'acte d'écrire:

*C'est ce qui a donné lieu à Jérôme d'appeler le silence d'Asella un «silence parlant»; un silentium eloquens. Toute œuvre écrite, vraiment écrite, est un silence qui parle. Je cours; j'accélère le pas vers des feuilles toutes petites et les flancs fantômes des bouleaux. Leur écorce est crevassée et blanche comme une vague de tempête. J'ai vu des Finlandais en employer les feuilles en guise de thé et les plonger dans des casseroles noires. J'accélère le pas pour m'immobiliser davantage. Je touche la page. Je m'hébète dans le silence. Je défère à tout ce que ce besoin ordonne, sans savoir où il entend conduire. Je ne pose jamais de questions au silence. On n'interroge pas avec des mots l'autre du langage. (t. I, premier traité: 35-36)*

Dans les premières phrases, le traité s'affirme génériquement par sa matière érudite (une citation-support), le traitement d'une topique raisonnée (l'écriture comme silence parlant) et son énonciation spécifique (la généralisation, l'aphorisme). Par la suite, l'argumentaire est comme absorbé par une narration qui se développe en ses marges. Elle se ramifie en plusieurs séquences autonomes, l'une comportementaliste (la fuite), l'autre testimoniale (le souvenir pittoresque), la troisième psychologique (l'introspection). Chacune suscite son protocole: la première, un montage par reprises, syncope et gradation; la seconde, une motivation descriptive – les bouleaux –; la troisième, une glose analytique. Certes, entre le tissu argumentatif premier et le réseau narratif second, les liens existent, par métonymie (la feuille) et métaphore (l'infusion, l'encre, l'errance), mais se distendent fortement. La dernière phrase intervient alors pour rétablir la précellence générique du traité.

Soit un système de récit donné: certains paragraphes pratiquent ainsi son intégration organique; d'autres, sa substitution structurale. Le récit tient lieu d'unité textuelle autonome. Dans quelques cas, l'effet s'étend à l'ensemble du traité qui semble pour cette raison ne plus conserver du genre que le nom. Il se révèle, plus généralement, à titre épisodique. Ainsi de cette fin d'étude:

*Il mourut âgé de trente-cinq ans. Il fallait qu'on criât à ses oreilles pour qu'il levât sa tête chauve et qu'il vous aperçût. Ou bien il*

*fallait toucher l'étoffe de son pourpoint. En rentrant chez lui alors qu'il faisait un grand froid et après qu'il eut soupé, le 1<sup>er</sup> janvier 1560, il tomba sur le plancher de sa chambre et mourut là, frappé par une apoplexie sans qu'il y eût du feu dans l'âtre. Au matin, le valet portant le bois et le tison trouva le corps de Du Bellay glacé, les mains sur les genoux.* (t. VI, traité XXXII : 28)

Le récit constitue un paragraphe à part entière, isolé dans son cadre comme une vignette détachable (unités de temps, de lieu, d'action). L'écriture accomplit un travail de modélisation narrative, par la technique de la concision factuelle et de la dramatisation implicite, le sens du détail réaliste et de la pose expressive, l'art du croquis et de la litote. Resitué dans le traité, le paragraphe appelle alors une double lecture, l'une directe, en sa qualité narrative circonstancielle (il tranche), l'autre implicite, par allusion : il concentre des idées, échappées à la formulation et l'argumentation antérieures, mais suggérées par l'une et l'autre ; il substitue, aux topiques remotivées, des archétypes stylisés sur lesquels l'écrivain s'interroge *à titre personnel*. Ainsi plusieurs significations sont-elles simultanément actualisées : scène pathétique de compassion (imagerie romantique du créateur isolé en lui-même, tué par son œuvre et les vicissitudes de la vie) ; scène ironique de vanité (Du Bellay, le poète porté par la *furor*, meurt frappé d'apoplexie ; la superbe démiurgique est démentie par la solitude individuelle) ; scène esthétique de « regret », au sens étymologique de « regredior », étudié dans le traité, revenir en arrière (être fasciné par l'avant, par l'origine fuyante, écrire dans cette fascination – ce à quoi s'applique une écriture narrative qui cultive elle-même son archaïsme). Le récit entretient ainsi avec le traité des liens complexes. Il échappe à toute détermination réductrice (idées littérales/récit allégorique) en raison de la composition même des argumentaires qui affichent leurs déductions mais diffèrent leur conclusion. Il semble en relayer le cours (capter des représentations mentales que manqueraient les idées, autour desquelles la pensée raisonnante ne sait que tourner) et en relancer l'incertitude (diffuser des significations tournantes). Il participe pleinement de l'objectif poursuivi par Pascal Quignard quand ce dernier réhabilite, en littérature, le genre du traité : ne pas figer la

démarche herméneutique en un système heuristique, laisser la pensée tendre librement vers la connaissance.

#### *Du récit comme micro-fiction*

Les traités engagent avec la fiction romanesque une relation ambivalente. Celle-ci peut relever de l'emprunt simple (une interpolation passagère, une citation qui s'étend au détriment du texte), absolu (une transmutation occasionnelle, quelques traités se ramenant, par exemple, à un conte), détourné (un pastiche intentionnel, un récit retrouvant discrètement des modèles d'écriture romanesques). L'emprunt, dans ses acceptions première et troisième, relève des procédures narratives précédemment étudiées. Dans son acception seconde, il porte à l'extrême le jeu générique puisque aucun trait organique observable ne le rattache au genre du traité. Mais le conte entretient avec des traités voisins la même relation de diversion/poursuite, dans l'approche d'une suite convergente d'idées, que le récit-paragraphe autonome avec les argumentaires qui s'en approchent, dans les fragments autres d'un même traité.

L'emprunt ne constitue toutefois qu'une modalité périphérique de l'échange intergénérique traité-fiction. La modalité centrale relève du modèle. Le traité intègre comme des matrices textuelles certaines structures élémentaires de fiction romanesque. Il en transpose l'économie, l'inclut comme une forme qui modèle sa progression d'ensemble, l'adapte au traitement des phénomènes idéels qui constitue sa visée de genre. Une histoire romanesque aux épisodes agencés en un schéma-type (conflits, péripéties, aventures, hasard, nécessité, suspense) qui rappelle lui-même, parfois jusqu'à la parodie, les canons d'une esthétique (épopée, roman baroque, récit d'introspection classique, monologue intérieur moderne) : tel est le modèle générique appliqué par plusieurs traités à l'expression du savoir et à l'expansion de la pensée. Les différentes étapes du raisonnement constituent des séquences de figuration comme l'argumentaire, dans son ensemble, une fiction de l'esprit pensant : les premières délivrent des représentations idéelles que la seconde rassemble en un itinéraire intellectuel dont le traité circonscrit les limites. De cette façon, la pensée s'autosignifie en

même temps qu'elle traite un sujet précis, lequel, très souvent, répète cet effet réflexif par sa seule thématique (langue, écriture). Elle narre ses aventures dans un traité qui en dramatise l'histoire propre : l'interaction des énergies mentales et verbales qui la suscitent, l'altération des opérations intellectuelles par les manifestations affectives qui la sous-tendent, l'altercation entre des figures de savoir et des postures de raisonnement également compétitives.

Le degré de fictionnalité concédé à cette représentation de la pensée réfléchissante suit une échelle de variation étendue, du romanesque tempéré à l'affabulation maximale. Ainsi ce premier exemple témoigne-t-il de l'équilibre maintenu entre les caractéristiques du traité et celles du genre romanesque :

*La question la plus obscure est la suivante : « Quelle synchronie faut-il pour la non-synchronie ? ». Et moi je réponds : « Je ne sais pas ! ». Des racines de plusieurs millénaires, comme l'ongle au bout du doigt, comme l'ivoire dans la dent, habitent les mots les plus usuels. Nous croyons parler une langue nationale : un vieil Indo-européen, un Saxon, un Sémite, un Romain tout à coup parasitent les mots de la phrase la plus ordinaire et la plus pauvre, tandis qu'on la prononce. Non des fantômes : ces racines sont vivantes, affectives. Ces guerriers morts sont en armes et ils entendent tuer. L'écrivain ne peut guère espérer avoir pour site les murs de sa chambre ni les rues de sa ville, ni pour saison temporelle le seul calendrier de son époque. La langue est l'océan où il cherche à tenir à flot moins sa petite barque que l'émotion et le trajet et la diversité de son voyage, pris dans des effets de ressacs séculaires, millénaires, guettant un horizon de plus en plus lointain et mystérieux de toutes parts. Le livre démaisonne dans l'espace et désenclave dans le temps celui qui le lit, et défriche et essarte l'immense forêt de ce qu'il affronte et la grande jungle de ce qu'il ressent. (t. VIII, traité XLIX : 20-21)*

La fiction s'insinue dans le traité par l'extension narrative d'un procédé rhétorique commun, la concrétisation. Cette extension procède d'un effet de gradation, de prolifération et de superposition. Gradation : les images concrètes relèvent tout d'abord d'un système comparatif qui les subordonne à l'argument (ongle, ivoire), puis d'une construction par équivalence qui instaure syntaxiquement leur identité (quatrième phrase), puis d'une phrase témoignant de leur énonciation

autonome (*ces guerriers morts...*), enfin d'une fusion entre l'idée et ses comparants qui génère un référent spécifique, participant à la fois de l'une (la langue, l'écrivain) et de l'autre (roman d'aventures, expédition océane et/ou exotique). Le procédé de concrétisation se développe ainsi en un véritable système de représentation annexe à forte résonance romanesque (scène mythologique de résurrection par la parole; scène fantastique de la vengeance des morts; scène d'action pour aventurier). Prolifération : les images se multiplient thématiquement (parties de corps, figures ethniques ou héroïques, espaces naturels) et rhétoriquement (comparaisons, métaphores, prosopopées, hypotyposes), concurrençant ainsi la visée et les procédures du traité. Superposition : cette dynamique romanesque ne perturbe pas la logique argumentative mais la double (comme son ombre). On pourrait tracer le schéma de la relation arguments logiques / images fictionnelles depuis la question posée en ouverture de l'extrait : comment envisager, lorsqu'on parle et écrit, le rapport à une langue qui s'est forgée au travers des siècles et en porte la trace, alors même qu'on perd conscience de cette historicité en en actualisant les termes ? *Argument a, image 1* : la puissance d'inscription temporelle de la langue, son incrustation (dents, ongles); *argument b, image 2* : l'incertitude de ses origines, les illusions liées à son emploi (l'indo-européen, l'anglo-saxon : la ré-incarnation par le verbe); *argument c, image 3* : l'activité souterraine de la langue, sa mémoire vive, ses implications non conscientes héritées de l'histoire (les fantômes vindicatifs, les esprits de la langue); *argument d, images 4 et 5* : l'écrivain est immergé dans l'Histoire par le seul usage de la langue et son travail d'écriture consiste à la dominer, à se frayer une voie (une voix ?) dans ses déterminations (océan, jungle) plutôt qu'à inventer quelque histoire-prétexte pour glisser à sa surface (la petite barque). À chaque notion sa part visionnaire, comme à toute conscience rationnelle ses assises imaginatives : Pascal Quignard semble bel et bien renforcer la finalité même du traité en diffractant le fonctionnement organique de la réflexion, en proposant deux approches complémentaires d'un même ordre de questionnement.

Dans le second exemple proposé, le traité bascule plus nettement en fiction, et les deux formes semblent



s'abolir l'une l'autre à titre provisoire (le temps d'une parenthèse):

*C'est «à corps perdu» que qui lit ou écrit se jette dans les livres. (Sans doute croyait-il qu'il y avait laissé trace, qu'il y avait là pouvoir, communication future, de quoi recouvrer visage, ou bien rejoindre l'air. En vain fait-il claquer son fouet. Aussitôt il sait qu'il s'est mépris. Le mouvement consistant à se déprendre ne peut être repris. Sa déconvenue fut aussi profonde que son souhait [...]).* (t. I, traité V: 105)

À partir du rapprochement établi entre un sujet convenu (le livre) et un syntagme figé («à corps perdu») est ordonnée une mini-fiction de la crise, physique (*fouet, visage, air*), intellectuelle (*croire, se méprendre, savoir*) et humorale (*déconvenue, se déprendre*). L'impersonnel «qui» du premier paragraphe, marquant la typification propre au traité, se transforme en un anonyme «héroïque» («il»). Les idées cèdent la place à des représentations qui ne se contentent plus de les équilibrer mais les outrepassent sur un mode strictement romanesque (on pense à quelques romans d'analyse du XVIII<sup>e</sup> siècle qui relatent une initiation, une histoire de conscience – et de corps? – en perdition).

Enfin la fiction peut se manifester dans le traité comme une levée visionnaire, un acte d'affabulation qui dévoie pleinement l'argumentaire.

*Dans le verbiage sans fin d'un Narcisse bavard qui d'Écho en Écho n'accéderait jamais dès lors à aucune chose de la terre, de l'époque, du fleuve, des lèvres, et des reflets des lèvres sur la surface de l'eau, et s'abolit au bout du compte. Ce «langage», par une sorte d'expansibilité indéfinie de cet avainissement, de cet évanouissement, de cette abstraction, de cette corruption de toutes parts portée, ruinait les formes de ce monde. Le sol de la terre. La déhiscence pour exemple des herbes que la désignation sitôt a recensées, avait classées, dressait dorénavant. Ou un à un les circuits, allant des cités aux cités, tâche revenant aux gestes, ou les noms que portent des visages. Tout croulant à sa suite. Les seins, les charrettes, les museaux, les clochers. Tout: à quoi seule la langue octroyait de surgir en permettant d'inscrire, de faire tissu de différences et de réminiscences, de reconnaître, de voir, de nommer, d'appeler, d'attirer, de saisir.* (t. VI, traité XXXVII: 142-143)

En guise de toute étude, une fable se développe, qui peut se lire comme un psychodrame de Lettré. Cet

extrait en constitue une scène, appelée à se compléter à l'intérieur du même traité et à entrer en résonance avec plusieurs textes du même tome, du livre en général, de l'œuvre dans son ensemble (*Carus*<sup>9</sup>, *Le Nom sur le bout de la langue*<sup>10</sup>). Ce psychodrame reprend, en les transposant sur un mode romanesque halluciné, quelques interrogations menées ailleurs, de façon argumentée, sur les pouvoirs de la Lettre (peigner le monde – le *logos* comme cosmos qui donne forme aux villes comme aux visages, «aux cités» comme aux «museaux»), les effets de sa perversion (être rendu au chaos, ce que figure l'extrait: l'écholalie comme discours qui tourne à vide), ses états seconds (le langage est une réponse à l'horreur ontologique et sa destitution ramène à la présence sensible du néant). L'écriture se livre à une transposition systématique, proche de la conversion, des données du traité en paramètres romanesques: les supports d'érudition deviennent des facteurs d'inspiration; les catégories de la pensée, des personnages allégoriques; l'argumentaire, une suite de situations articulées en une dynamique d'action; l'énonciation par abstraction, si elle encadre l'extrait, cède à la figuration expressionniste. Le traité semble se conformer aux romans de la modernité qui se développèrent, par vagues successives, en intériorisant les enjeux de la fiction et en thématissant les questions de la langue: années 1910/1920 (Proust), années 1950 (Sarraute, Louis-René des Forêts que rappellent ici la mention initiale du «bavard» et une écriture à la fois emphatique et désarticulée), années 1970 (Tel Quel et l'avant-garde expérimentale, dans la proximité de laquelle Quignard écrivit ses premiers textes<sup>11</sup>).

#### *Du récit comme autobiographie déplacée*

Certains traités constitueraient-ils alors des récits autobiographiques? La réponse exige une certaine circonspection. Les *Petits Traités* ne constituent pas une autobiographie au sens taxinomique du terme. Aucun d'entre eux ne présente de rétrospections au travers desquelles l'écrivain raconterait sa vie. Mais plusieurs d'entre eux incluent des passages narratifs qui y renvoient, ainsi qu'à la personnalité de l'auteur, s'apparentant en cela à un exercice d'auto-représentation. Ils participent pleinement de la

redéfinition actuelle des écritures autobiographiques<sup>12</sup>. Scène anecdotique, confidence discrète, autoportrait filigrané: le récit de soi tantôt affirmé tantôt réservé, tantôt événementiel tantôt introspectif, s'immisce dans l'écriture du traité sans la remettre en cause, mais en orientant sa visée vers quelque étude, illustrée, de l'intime ou quelque approche, latérale, des pulsions.

Dans les vingt-et-un fragments qui le composent, le premier traité intègre des données autobiographiques multiples<sup>13</sup>. L'érudition convoquée – Tacite, Pierre Nicole, Horace – et insérée – citation du premier, interpolation de textes du second, mention du troisième – donne matière à une réflexion argumentée sur l'amitié (la première page glose trois arguments sur ce sujet, librement adaptés de Tacite). Ce thème est mis en relation immédiate (fin du premier fragment) avec une anecdote personnelle (l'échange amical de l'écrivain avec Louis Cordesse dont un récit éclaté dans différents paragraphes recompose les circonstances: rencontre, projets communs, anecdotes singulières). La réflexion et l'anecdote s'approfondissent en montrant comment l'état d'amitié redéfinit l'idée de temps. Ce qu'en expose la première, le récit personnel l'accrédite en évoquant le sentiment intensément éprouvé par delà la mort de l'ami (fait personnel) et une modalité différente de ce même sentiment ressenti, par sympathie de lecture, au-delà des siècles (équation intime): l'amitié de Quignard pour Pierre Nicole, faite, comme celle éprouvée pour Cordesse, d'intuitions partagées et d'affects non raisonnables.

*J'avais une propension aux crises phobiques dignes de celles dont souffrait Pierre Nicole en 1650. J'ai été à la merci des orages comme un bouchon de liège est le poupard des vagues qui plissent l'eau ou qui la bouleversent. Enfant, l'été, près de la frontière de la Belgique, sur la rive de la Meuse, quand l'orage approchait et que toutes choses, les feuilles et les chats, les touffes des carottes et même les guêpes s'immobilisaient dans son attente, je me précipitais jusqu'à la treille du jardin de derrière pour arracher à la vigne un grain de raisin minuscule; pour peu qu'il n'éclatât pas dans ma bouche tandis que je l'avalais, je pourrais dormir en paix; aussitôt l'angoisse desserrait un peu sa prise sur ma gorge. Je devais penser que le dieu de foudre et de tonnerre était assujéti au grain. En avalant un grain d'orage qui ne crevait pas, il y a toute apparence que j'estimais*

*soustraire ma vie à sa colère et ma tête à sa foudre. Mais le cœur m'est crevé. (t. I, 1<sup>er</sup> traité: 14-15)*

Le traité intègre ici, parmi les éléments-types d'un récit autobiographique, l'énonciation personnelle (un «je» qui identifie pleinement le narrateur, le personnage de la scène relatée, la personne de l'écrivain) et temporelle (l'inscription dans le passé, qui se dédouble entre un temps itératif, marqué à l'imparfait, et un temps encore actif, le passé composé, qui indique les effets différés d'un processus achevé). Autre trait propre à l'écriture autobiographique: l'anecdote, quand elle échappe au pittoresque, vise à atteindre une vérité supposée du caractère, élevant une scène particulière au rang de principe singulier qui la concentre (ici le «je pourrais», au lieu du «je pouvais» attendu, et le «il y a» en guise de «il y avait», indices d'un passé encore non réglé, que l'écriture travaille dans sa continuité). Autres éléments d'écriture autobiographiques: l'axe narratif et introspectif à la transversale duquel le récit est écrit, avec un effet de dédoublement structural entre le système d'implication, factuel ou analytique, et le système commentatif, qui met à distance la scène depuis le présent de la narration; l'écriture à la fois précise, qui répertorie des circonstances et des notations, et générale, qui gomme les datations et les toponymies, reconstitue des événements avec un effet-vérité (des détails incrustés dans la mémoire) et une part d'opacité (leur effacement partiel, leur condensation); la spectacularisation rétrospective des souvenirs par l'écriture. Malgré tout, le traité ne se résorbe pas en autobiographie. Celle-ci représente plutôt une digression, intéressée en ce qu'elle permet à l'argumentation de se recharger. Le traité s'achemine en effet vers une double spéculation: l'une sollicite les manifestations incontrôlées, les états liminaires de l'identité intime (ce que Quignard appelle la «bruta animalia» ou la «bruta fulgura» de l'être, «bêtes qui sont brutes», «foudres qui tombent au hasard»<sup>14</sup>); l'autre, les activités et conduites qui les agrègent et en font leur dynamique inconsciente: l'amitié, l'écriture, «aimantation qui attire dans ce qu'on ignore»<sup>15</sup>.

Certains traités présentent aussi une dimension autobiographique implicite. L'écrivain fait pression sur

leur matière érudite et leur manière argumentative à des fins de connaissance personnelle. Leur visée témoigne alors d'une intimité du genre; leur écriture, d'une fébrilisation de la logique. L'étude étymologique, l'activation des topiques, l'articulation du savoir, les étapes du raisonnement fonctionnent comme les éléments différés d'un autoportrait psychique dont le lecteur attentif trouvera confirmation ou démenti dans d'autres passages. Ainsi des commentaires de l'œuvre de Du Bellay, succédant à un rappel des méthodes d'accouchement des «lointaines aïeules australopithèques»<sup>16</sup> et à une méditation sur l'état fœtal:

*Ses poèmes furent des regrets. Regredior: je retourne où je suis parti. Regressus sum. Je fais machine arrière. Je regrette, cela veut dire: Je retourne où je ne puis plus retourner. Il y eut un temps sans verbe que je ne puis rejoindre. Nous avons existé. Nous avons été tout. Les poèmes qui régressent sont les poèmes absolus. Ils ont été écrits par Joachim du Bellay et Gérard de Nerval. Nous sommes anachroniques.* (t. VI, traité XXXII : 22)

L'objet de savoir est approprié par une écriture explicative (quatre premières phrases), qui dérive vers l'expression d'une pensée intime, à laquelle la formulation hyperbolique confère une résonance obsessionnelle. Le titre d'un ouvrage et le jeu étymologique deviennent les vecteurs de l'écriture de soi: ils ciblent une fascination (l'enfance) qui renvoie, de façon autotextuelle, à une expérience personnelle particulière (deux crises de mutisme pendant cette période<sup>17</sup>) autant qu'à une symbolique déterminante (écrire pour retrouver l'état symbiotique d'enfance, âge de la non-parole et de l'intelligence infra-logique, en rendant les mots au silence et en rapprochant la pensée lucide des cheminements de l'inconscient<sup>18</sup>). Plus généralement, l'œuvre de Pascal Quignard manifeste une *tentation de l'avant* dont la dilection lettrée, l'attrance étymologique, l'amour de la chose antique, la fascination des origines constituent les traits principaux et que révèle, en micro-lecture, ce passage. Pour cette raison, le traité dont il est extrait relève d'un *espace autobiographique* dont Philippe Lejeune a montré qu'il se constituait, chez certains auteurs, à l'interaction de différents ouvrages par ailleurs non

génériquement rattachables à la catégorie de l'autobiographie<sup>19</sup>.

#### TRANSPOSITION (2): la prose poétique et ses effets

L'intégration dans les traités des paramètres constitutifs du récit romanesque et autobiographique constitue, par sa fréquence, le mode intergénérique de transposition principal. Il ne doit toutefois pas occulter un autre cas de ce même phénomène: l'inclusion de caractéristiques formelles fonctionnant comme indicateurs de poéticité. Si un seul des procédés mentionnés ne suffit pas à induire une poétisation même partielle de l'écriture du traité, leur combinatoire dans une même unité de texte semble toutefois abonder dans cette direction.

#### Affirmation de l'axe métaphorique

Comme une hirondelle ne fait pas le printemps, une métaphore n'indique pas la poésie. La prose, littéraire ou ordinaire, écrite ou orale, en connaît un usage des plus fréquents. On pourrait alors distinguer des emplois à finalité commune, dans la logique d'un traité, de certains recours à modalités déstabilisantes, qui conduisent le genre vers ses frontières. Dans l'œuvre concernée, trois degrés d'insertion métaphorique seraient ainsi observables en fonction de leur puissance de poétisation, donc de leur effet d'altération générique. Premier cas: la métaphore expressive. Elle participe pleinement du registre du traité en favorisant la représentation d'une idée ou la compréhension d'une partie de l'argumentaire. Ainsi quand l'écrivain médite sur les langues mortes évoque-t-il les «petits grelots et tabourins des langues vives lui faisant cortège»<sup>20</sup>. Si elle inclut une charge poétique légère, liée à l'image elle-même, elle n'indique pour autant aucun transfert de genre, aucune inclusion de la poésie définie comme genre dans le traité, mais plutôt la pleine vigueur rhétorique de celui-ci, qui en rend plus efficace la pensée. Deuxième cas: la métaphore équilibrante. On désignera ainsi l'équilibre tenu, dans un même paragraphe, entre deux modes d'énonciation verbale imbriqués, l'un notionnel, l'autre imagé. Si l'une domine (elle assure le suivi logique du débat), l'autre la parasite (elle en dérive les implications): elle distend la ligne du

traité, mais le ramène à la mesure de sa propre pulsation (l'écriture, le style, la pression de la langue), distançant alors quelque peu la part même de son propos. Ainsi du réseau métaphorique qui, dans le premier fragment du premier traité, semble canaliser la problématique de l'amitié et de la mort par des images de déperdition, de coulée, d'énergie fluide, afin de préparer, comme par euphémisme, l'information essentielle (la mort par hémorragie d'un ami proche). Si la métaphorisation de l'énoncé est appelée par les besoins du traité, elle influe partiellement sur sa signification et sa réception. Qu'il s'en serve pour la pacifier ou la radicaliser, l'écrivain semble ainsi, dans différents passages, neutraliser le mode d'accès rationnel à la connaissance propre au traité par un mode d'expression poétique moins attendu *en la matière*. Mais le poétique équivaut-il pleinement à la poésie, l'intrusion de paramètres génériques vaut-elle une totale affiliation au genre extérieur? La question se pose pour le troisième cas: la métaphore générative. Celle-ci suscite l'écriture et la pensée, et dicte l'isolement typographique du passage: elle génère pleinement le texte comme entité poétique (fragment de poésie), reliée aux autres paragraphes du traité par des échos analogiques implicites (comme peuvent l'être, dans un recueil, des poèmes entre eux).

*Nu vêtu.*

*Sans doute le corps, les singularités du corps, son dressage – suivant lequel le corps sacrifie sa sauvagerie et ses puissances, ses variantes innumérables, pour consentir à quelques règles péremptoires, pour obtenir finalement dans l'abîme scarifié de sa gorge quelques sons pauvres et définis –, l'histoire de cette sacrification, de cette régulation, de cette domestication, l'assuétude des intonations qu'entraînent le groupe et le lieu, plus mille marques diverses, plus hasardeuses, décisives, qui sont dites «personnelles», qui résonnent dans cette voix vivante, enrichissent le texte qu'elle fait sonner et soudain dresse dans l'air. Mais le livre n'est livre qu'à la condition que la voix le déserte. Le désert de voix. Et sa pauvreté, son abstraction, son silence, lui sont plus essentiels que toute richesse.*

*Plus radicaux que toute dimension organique. Meurtre plus que sa vie. (t. I, traité V: 106-107)*

Plusieurs métaphores complémentaires (le biologique, le sacrificiel, le coercitif) génèrent une scène

d'ensemble allégorique (le corps supplicié, le triomphe du livre) dont dépend ici la signification du traité (l'alphabétisation comme douleur, l'apprentissage de la parole par la contrainte, la lettre victorieuse). Le fragment rappelle à la fois un poème allégorique, une poésie de type didactique, une page d'écriture textuelle qui fusionne, avec éclat, les genres (on pense à Pierre Guyotat). Toutefois, la métaphorisation fonctionne ici comme un indice de poéticité parmi d'autres. Les marques de ponctuation (tirets) et de typographie (parenthèses), la décomposition de la syntaxe par attaque des structures verbales, que compense une cohésion de la phrase par amplitude rythmique, les mots appelés par permutation de lettres (la paronomase sacrifie/scarifié) semblent en constituer un second.

*La manipulation du langage*

Le traité quignardien se sert moins des mots pour conduire son étude qu'il ne cherche à la faire surgir en exerçant une pression sur les mots eux-mêmes. L'écrivain s'en explique dans *Rhétorique spéculative*, quand il conteste la tradition philosophique grecque qui, selon lui, considère comme acquise la signification des mots et s'en sert comme d'un tremplin pour la pensée. Celle-ci ne saurait pourtant résulter que d'un travail ancré en profondeur dans un langage qui en est moins le médiateur que l'opérateur. La pression exercée par le traité sur les mots est étymologique et philologique: elle s'attache aux valeurs et à l'histoire des mots. Elle devient poétique en s'appliquant à la matière verbale (le signifiant, les quantités syllabiques, la mesure rythmique, l'articulation alphabétique, grammaticale, syntaxique et rhétorique). La réflexion menée par le traité sur le langage s'apparente alors à un phénomène de réverbération spéculaire qui en conditionne et le propos et l'expression.

*L'ignominie.*

*Ignominie veut dire: ce qui ôte le nom. Tache puis flétrit un nom. Le déshonneur ou la honte qui en résultent. Mais l'infamie: l'anéantissement de ce corps dans ce nom interdit, l'incapacité désormais de l'évoquer ou de le dire. Indicibilité et inaudibilité sans qu'aussitôt la voix périsse, les lèvres pourrissent, la face s'égare. Sans qu'aussitôt un autre sort inconnu soit lancé. Nom qui fait perdre la face.*

*In-nomen: non nom. Nom innommable, inarticulable sans péril, à merci du sang.* (t. VI, traité XXXVII: 108)

Chaque strate du langage est ici manipulée: la sémantique (variation étymologique autour du mot «ignominie»; syllepse de sens, contextuellement possible, à partir du mot «interdit» – inter-dit), la syntaxe (ellipses verbales ou pronominales, métathèses), la grammaire (jeux répétés avec la préfixation), la rhétorique (anaphore, cataphore), le phrasé (rythmes en périodes distinctes), la phonologie (calembour homophonique «non nom», tissus assonantiques – i/on/a/é-è – et allitératifs – s/f/p/b). L'écriture, spéculaire en cela que les seuls reflets organiques des mots la constituent, devient spéculative parce qu'elle engage de la sorte une approche théorique de la langue elle-même (le mot *proscrit*; la fonction sacrée, ou mythique, du langage dans les anciennes civilisations). La conjonction de ces deux phénomènes (réflexion et réflexion) fonctionne comme indice de poéticité: elle marque l'appartenance à un genre (la poésie), l'affiliation à une catégorie (la poésie hermétique), la filiation dans une tradition (la poésie hermétique mallarméenne). Plusieurs traités transposent des paramètres exogènes marqués de cette influence.

La manipulation du langage présente d'autres effets. Un seul mot suffit parfois à faire le traité. L'argumentaire dépend du déploiement de ses significations et du rebondissement de ses valeurs. Ainsi de «limaçon» dans *Liré*. Il désigne, de façon littérale, la forme d'un escalier (souvenir d'enfance de l'écrivain) puis l'animal ainsi nommé (emploi, humoristique, du terme). Il sert aussi de pivot intertextuel à un traité qui parle de poésie (La Fontaine, la fable du héron). Il acquiert alors une dimension symbolique, concrète («le colimaçon de la naissance»<sup>21</sup> renvoie au «mouvement de rotation qui provoque une déformation de la boîte crânienne»<sup>22</sup> du bébé qui sort du ventre maternel) et abstraite (il s'applique à toute forme d'angoisse ou de phobie répétant, dans la vie adulte, cette sensation originelle d'étouffement). Il appelle enfin une acception emblématique et renvoie au mouvement de l'écriture lui-même: avancer avec incertitude, en tournant autour de ses thèmes, dans des conduits étroits (les paragraphes).

### La voix lyrique

Une instance énonciative centrale filtre parfois les instanciations locutoires multiples du texte. On l'appellera «voix lyrique» et la comprendra comme un agent de poétisation interne. En retrait apparent des stratégies cognitives, l'écriture se livre au traitement émotif de ses données, qu'elles relèvent des catégories du savoir, de la logique qui les met en forme, de la langue qui les formule. Excédant ses finalités communes, le traité semble alors en prise, à son corps linguistique défendant, avec quelque équation intime.

*Le cœur de l'écrivain est cette éponge. Elle cherche à s'imprégner de l'eau première aussi sonore qu'obscur qu'elle restitue. Un livre est une gorge éborgnée qui se rouvre. Un souvenir l'édite. «Survivant au trépas» dit la seconde naissance. Entre les cuisses «écarquillées» de l'aïeule linguistique. L'éponge exprimée, les mots sortant à l'appel de l'eau, cette «rive» est la page.*

(t. IV, traité XXIII: 110)

Les références étymologiques (imprégner/éditer/écarquiller), l'argumentaire qui les mobilise (la relation entre langue et écriture), la spéculation qui en résulte (la tentation de l'origine, la tension en avant) caractérisent la recherche de la connaissance propre à tout traité. La juxtaposition saccadée des phrases, l'usage répété des guillemets, les ellipses (avant-dernière phrase) ou contorsions (dernière phrase) de la syntaxe en déplacent, pour leur part, les attentes stylistiques. Associés à la métaphore organique (le corps de la langue) et à ses connotations (pulsions, entre «cœur» et «cuisses»), ces phénomènes poétisent le traité: ils instituent une relation lyrique (perturbation émotive du style, orientation intimiste de l'étude, conception de l'écriture comme relais, ou lieu générateur, d'un foyer d'obsessions primaires aux scènes de figuration dérivées). D'un texte à l'autre, les modalités en varient mais l'effet demeure identique. Ainsi, quand elle n'interfère pas avec un argumentaire, la voix lyrique dicte un paragraphe proche de l'esthétique poétique la plus classique en matière de prose:

*Nous soupignons vers l'ombre. Nous tendons la main vers un perpétuel petit morceau d'or qui éclaire l'ombre. La nuit nous mendions le jour. Et durant toute la journée le soir et le sommeil nous tardent.* (t. VIII, traité XLIX: 29)



La syntaxe, épurée, met en relief le travail du style, rhétorique (périphrases), grammatical (construction du verbe final), rythmique (trois vers blancs octosyllabiques, avec diérèse et rétablissement d'un «e» muet, forment les deux dernières phrases, qui rappellent quelque sermon à la Bossuet). En cultivant ainsi l'archaïsme, la voix lyrique inscrit dans l'écriture du traité cette attraction en amont du temps qui constitue le foyer nodal des traités et dont l'érudition, les topiques, les problématiques anciennes constituent les conducteurs génériquement corrects. Agissant à la transversale de différentes unités textuelles types, elle représente une modulation poétique du traité (plus que l'acclimatation d'un paramètre de genre spécifique).

#### *Disposition*

Enfin, les traités adoptent une disposition d'ensemble qui perturbe fréquemment leur démarche. Ils témoignent d'une contrariété entre deux modes de structuration, l'un logique, qui recouvre les argumentaires, l'autre poétique, qui les excède. L'économie poétique se caractérise, paradoxalement, par sa puissance de décomposition formelle. Le traité progresse par éclatement, tant dans sa typographie que dans sa syntaxe, dans ses raisonnements que dans ses sources. Soient ces trois paragraphes successifs :

1. *Jamais le silence ne se fait.*
2. *Jamais le silence n'est rompu.*
3. *Le livre n'est pas.*

*Caii Sollii Apollinaris Sidonii Epistolae.*

*Liber octavius. Epistola XVI.*

*Du silencieux : avoir le bec gelé. Et de qui, laissant sans réplique, impose le silence : clore [...].* (t. I, traité V : 116)

L'extrait obéit à une présentation qui atomise ses composantes. En rupture logique, les trois paragraphes relèvent du collage, ou du montage, plus que de la pensée suivie dans cette disposition poétique, la césure importe davantage que la transition, le blanc autant que le signe. Chacun d'entre eux répète organiquement ce principe de déliaison, le premier en n'explicitant pas ses présupposés (suppression de la démonstration : l'argument logique tend vers l'aphorisme, qui serait l'expression poétisée d'une maxime), le deuxième en ne

référant pas la référence (l'effet insolite prime sur la fonction didactique), le troisième en supprimant l'argumentatif au profit de l'hermétique. Mais des paragraphes antérieurs ou postérieurs à ceux-ci fournissent les prises logiques qui en permettent la bonne compréhension. La logique du traité est donc moins niée que contrariée par une dynamique poétique, laquelle suscite sa propre cohérence. Elle relève en effet d'un mode de structuration par systèmes de récurrences entrecroisés – phénomène qui permet de parler de poéticité. Comme le texte poétique, le traité superpose aux contraintes linguistiques et logiques communes des contraintes spécifiques secondes (un mode de progression circulaire, par reprises de motifs identiques mais déplacés – des rimes de la pensée, des consonances logiques). L'érudition, les lieux communs, l'argumentation répondent ainsi à une écriture qui procède par foyers de concentration et d'expansion successifs. Le texte accumule des paragraphes que polarise une suite limitée de références savantes et d'idées culturalisées, dont les mentions se répètent par rotation et les nuances se complètent par agrégats. Ainsi d'un traité d'une longueur de quatre-vingts pages : sa première phrase lance une thèse-titre (« Il n'y a pas de lien nécessaire entre l'humanité d'une part et le livre d'autre part »<sup>23</sup>) qui se développe en contournant la ligne argumentative par de multiples digressions et en procédant à l'aimantation des idées ainsi dispersées, selon un ordre de corrélation, de contradiction, d'extension, d'amplification. Des allusions récurrentes à Apulée, au père Jousse et à Montaigne en scandent et nourrissent simultanément l'intérêt spéculatif<sup>24</sup>. Le traité instaure ainsi un traitement en profondeur de ses objets d'étude, dont résulte une dynamique de la connaissance ouverte. Elle emprunte au genre poétique les paramètres structuraux de la décomposition, linéaire et logique, et de l'instanciation cyclique, par un système de récurrences interposées. Elle lui emprunte aussi une approche spécifique : son primat accordé à l'intelligence sensible (fût-elle intrinsèquement cérébrale). Pascal Quignard cultive, au détriment des ordres de raisonnement cartésiens, des modes de pensée alogiques qui consistent à graviter par flottement autour des concepts, à admettre les écarts qui les séparent, le vide

qui les entoure, les incertitudes du savoir quand il se fige en *idées arrêtées*. Confronté au poétique, le didactique gagne en intensité la part perdue du dogme. Chaque traité s'en porte garant.

Les *Petits Traités* constituent un exemple de transposition, si l'on entend par cette notion l'intégration, dans un genre donné, de paramètres typiques et de caractéristiques formelles propres à un genre autre. Dans l'usage que Pascal Quignard en propose, le traité, genre marqué par une écriture didactique et une visée cognitive, intègre ainsi des éléments typologiques (narratifs et poétiques), des traits génériques (récit romanesque, récit autobiographique, prose poétique), des marques catégorielles (roman classique, roman d'introspection, roman moderne, poésie didactique, poésie hermétique, entre autres) qui lui sont, à l'origine, étrangers. Par cette composition insolite, l'œuvre crée la surprise, d'autant plus qu'elle superpose par endroits ces altérations organiques. Insinuée dans le traité, la narration, romanesque ou autobiographique, peut à son tour intégrer des paramètres poétiques. Malmené, le genre d'accueil n'est pas pour autant floué mais à la lettre *régénéré*, comme si l'écrivain entendait le créditer d'une nouvelle légitimité littéraire en le confrontant à des identités génériques étrangères. Il demeure le lieu où, par excellence, de la connaissance se traite. Une érudition restituée à ses formulations culturelles les plus anciennes sert de support à des argumentaires qui incitent librement à la spéculation, ontologique et linguistique. Par ses emprunts intergénériques réversibles, le traité s'apparente à un hologramme plutôt qu'à un système fixe de connaissances. La démarche cognitive se développe dans toute sa plasticité et ses incertitudes, ramenée au sujet qui l'exprime – un sujet qui semble avoir retenu l'ambition du savoir encyclopédiste et l'effervescence du texte «telquelien», leur recherche commune d'une œuvre totale, mais confronte l'une et l'autre à la dimension stimulante du doute.

## NOTES

1. Paris, Éd. A. Maeght, 8 vol., 1990. Cette œuvre comporte 56 traités.
2. R. Dion, F. Fortier et É. Haghebaert (sous la dir. de), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, 2001.
3. Pour cette raison, l'article s'ouvrira par un préambule théorique développé qui, en marge de la problématique intergénérique, établira les grands traits caractéristiques du genre «traité» tel que Quignard l'emprunte à un usage ancien. Cet usage oscille entre la *littérature*, définie dans son sens esthétique moderne, et des *littératures*, entendues comme ensembles de productions écrites spécifiques – littérature juridique, religieuse, scientifique – à une époque, classique, où l'une tend à se démarquer des autres. Ce rappel permettra aussi de dissocier le genre du traité de celui de l'essai auquel certains poéticiens le rattachent par intégration (défini comme un hypergenre, l'essai inclut dans cette perspective plusieurs genres annexes dont le traité). L'article montrera comment Quignard semble refuser cette subordination, quand bien même certains effets d'intergénéricité sont communs aux deux genres. Le traité conserve en effet une caractéristique statutaire privilégiée : l'exposition d'un savoir érudit et l'art de la démonstration didactique, non nécessaires d'un point de vue définitoire au genre de l'essai, qu'on le considère dans sa prime acception (l'autoportrait intellectuel à la Montaigne) ou dans son sens commun actuel. En précisant d'emblée les tendances génériques constitutives du traité, on rendra ainsi possible la saisie ultérieure des effets de transposition dont il est l'objet chez un écrivain qui en radicalise «la plastique polymorphe» élémentaire, selon l'heureuse expression d'Alain Viala (P. Aron, D. Saint-Jacques et A. Viala, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F., 2002. On se reportera à l'article «Essai» et à l'article «Traité», dont est tirée cette formule).
4. Entre autres exemples.
5. Tome VI, traité XXXVII, p. 101 à 150.
6. *Rhétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.
7. Tome I, premier traité, p. 19-20.
8. Tome IV, traité XXIII, p. 112.
9. Paris, Gallimard, 1979.
10. Paris, P.O.L., 1993.
11. On se reportera à un récit publié aux Éd. Gallimard en 1976, *Le Lecteur*.
12. B. Blanckeman, *Les Récits indécidables*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000. On se reportera au chapitre consacré à Pascal Quignard.
13. Pour un traité construit de façon similaire, on se reportera à *Liré*, tome VI, p. 9-28.
14. Tome I, premier traité, p. 28.
15. *Ibid.*, p. 24.
16. Tome VI, traité XXXII, p. 20.
17. On se reportera au *Nom sur le bout de la langue* (*op. cit.*) et à *Vie secrète* (Paris, Gallimard, 1998).
18. Outre plusieurs *Petits Traités*, on se reportera à *La Leçon de musique* (Paris, Hachette, 1987) et à *Vie secrète*. (*op. cit.*)
19. P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1972.
20. Tome IV, traité XXIII, p. 120.
21. Tome VI, traité XXXII, p. 18.
22. *Ibid.*, p. 19.
23. Tome IV, traité XXIII, p. 105.
24. Apulée : p. 108 et 148 ; Jousse : p. 107 et 163 ; Montaigne : p. 146 et 177.

## **Du roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle.**

**Yves Baudelle – page 7**

Par *transposition*, on entend ici le glissement d'un monde à un autre, et notamment le transfert du non-fictif dans la fiction. Parce qu'il introduit des données référentielles dans l'univers du roman, le roman autobiographique est un cas exemplaire de ce processus d'hybridation de la fiction. Face au modèle théorique dominant – fictionnaliste –, qui se refuse à penser l'hybridité ontologique du roman, on s'attache donc à légitimer la notion de *roman autobiographique*, dont la pertinence théorique peut être établie aussi bien dans les faits (genèse des textes) qu'en droit (dans la perspective contractuelle des pactes). Le présent effacement, dans le discours critique, du roman autobiographique tenant, en partie, à la vogue de l'autofiction, on s'emploie à distinguer les deux genres (en insistant sur le critère onomastique); mais ce débat n'est pas seulement générique, il a des enjeux scientifiques, esthétiques, idéologiques et éthiques.

Transposition will mean the sliding from one world into another and, in particular, the transfer of the non-fictional into fiction. Because it introduces reference data into the universe of the novel, the autobiographical novel exemplifies the process of the hybridization of fiction. Facing the dominant fictionalist pattern refusing to think out the ontological hybridity of the novel, this article aims at legitimizing the notion of the *autobiographical novel*, whose theoretical relevance can be established in facts (the genesis of texts) as well as in right (from the contractual angle of pacts). As, in critical discourse, the current obliterating of the autobiographical novel is partly due to the vogue for "autofiction", one will try and discriminate between the two genres (insisting on onomastics). But this debate is not only generic, it also has ethical, ideological, esthetic, and scientific stakes.

## **Aloysius Bertrand : la volonté de transposition.**

**Luc Bonenfant – page 27**

Cet article étudie les mécanismes de transposition dans *Gaspard de la Nuit*. Convoquant tout à la fois des codes endogènes et exogènes au système de la littérature, les poèmes en prose de ce recueil signalent une différence entre la « transposition générique » et la « transposition modale » : si la première concerne l'aspect plus proprement formel des textes, la seconde en transforme plutôt les visées, les desseins. Comme opération de combinaison, la transposition dépend donc de la distinction entre le genre et le mode. Enfin, cette distinction permet aussi de souligner le caractère résolument actif de l'opération de transposition, qui se distingue ainsi des processus de différenciation et d'hybridation.

This article looks at the mechanisms of transposition at work in *Gaspard de la Nuit*. The prose poems of this collection combine codes that are endogenous as well as exogenous to the system of literature, thus showing that the operation of transposition becomes fully effective only when considered from the double aspect

that are those of genre and mode. Whilst generic transposition concerns the formal aspect of texts, modal transposition remodels their determination. This distinction allows to emphasize the active character of the operation of transposition, which differs from those of differentiation and hybridization.

## **La transposition générique à l'œuvre dans *Scènes d'enfants* de N. Chaurette et *Le Dernier Délire permis* de J.-F. Messier. Denise Cliche, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay – page 37**

La littérature québécoise contemporaine brouille sans cesse les frontières génériques établies par l'usage. Le présent article s'intéresse à un phénomène inter-générique particulier, celui de la transposition, à l'œuvre dans le récit *Scènes d'enfants* de Normand Chaurette et dans le texte dramatique *Le Dernier Délire permis* de Jean-Frédéric Messier. La transposition désigne ici l'intrusion de composantes génériques exogènes venant déstabiliser les traits du genre d'accueil, mais sans le dénaturer. Dans les deux textes étudiés, elle s'impose comme un principe structurant qui interfère dans le parcours narratif des personnages et engendre un va-et-vient constant entre discours fictif et réflexion critique. La transposition permet donc de montrer comment, au-delà du simple brouillage générique, se construit une visée critique et comment elle traverse l'organisation signifiante des deux textes.

In contemporary Quebec literature, conventional generic boundaries are constantly transgressed. This paper is concerned with one specific intergeneric phenomenon, "transposition" as it is displayed in both Normand Chaurette's *Scènes d'enfants* and Jean-Frédéric Messier's *Le Dernier Délire permis*. By transposition, we mean the intrusion into the text of exogenous generic elements, causing the destabilization, though not, the denaturalization, of its traits. In both texts, transposition appears as a structuring principle that interferes in the narrative development of characters and creates a form of dialogue between fictional discourse and critical reflection. Transposition here shows us not only how a critical purpose is constructed but also how it manifests itself within the signifying organization of both texts.

## **Péculat biographique et enchevêtrement générique : *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant*.**

**Robert Dion et Frances Fortier – page 51**

Cette étude examine les divers phénomènes de transposition qui se trouvent au principe de l'ouvrage de Thomas De Quincey intitulé *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* (1827). La première partie révèle la singularité essentielle de ce texte qui a longtemps été attribué à De Quincey lui-même alors qu'il n'était, de fait, que la reprise intégrale, en traduction, d'*Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren* (1804), œuvre du secrétaire de Kant, Wasianski. Ce matériau biographique se voit transposé par l'ajout d'un appareil de notes qui vient gâcher le statut proprement factuel du

texte et lui donner une tonalité ironique ; les diverses traductions françaises du texte de De Quincey viendront d'ailleurs encore épaissir le palimpseste. La seconde partie de l'étude met en lumière, à partir de traits textuels majeurs (brouillage énonciatif, télescopage des temps, etc.), toute une série de transpositions proprement génériques qui interfèrent avec les genres mineurs, en vogue à l'époque, du recueil d'anecdotes, des mémoires et du tombeau. En fin de compte, *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* apparaissent comme le détournement délibéré, sur les plans diégétique, discursif et axiologique, des traits prototypiques de la biographie.

This article seeks to examine the various aspects of transposition that lie at the heart of Thomas De Quincey's *Les Derniers Jours d'Emmanuel Kant* (1827). The first part is an attempt to reveal the singularity of a text that used to be attributed to De Quincey himself while it is, in fact, no more than a translation of *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren* (1804), a book written by Kant's secretary, Wasianski. This biographical material is transposed through the addition of numerous notes that lend an ironic tone to the factual material of the text. In the second part I attempt to shed some light on a whole series of generic transpositions that interfere with some of the fashionable minor genres of the time. In the end, *Les Derniers Jours* looks like a defacement of the prototypical aspects of biography.

#### Hybridation et transposition chez Blaise Cendrars : de *J'ai tué* à *La Main coupée*.

Madeleine Frédéric – page 71

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Blaise Cendrars se livre à une étonnante réécriture de son expérience des tranchées de 1914. Du témoignage originel, *J'ai tué* (1918), à sa version revue et corrigée, *La Main coupée* (1946), il opère un continuuel jeu de collage, de citation, de transposition, tant interne qu'externe, oscillant constamment entre mode narratif et mode descriptif, prose et poésie, notations triviales et envolées lyriques. Il s'impose ainsi définitivement comme un maître de l'hétérogène, déjouant sans cesse l'attente du lecteur ; mais dans le même temps, il laisse à ce dernier l'impression d'une variation en mineur, prélude à l'automythographie des dernières années.

Following the second World War, Blaise Cendrars undertakes an astonishing rewriting of his own experience in the 1914 trenches. From his original account, *J'ai tué* (1918), to the revised and corrected version, *La Main coupée* (1946), Cendrars operates a continuous play of collage, quotations, and both internal and external transpositions, moving constantly between narrative and descriptive modes, prose and poetry, trivial notations and lyrical elevations. Thus, Cendrars establishes himself as a master of the heterogeneous, always going against the reader's expectations but, at the same time, giving him the impression of a variation in minor or a prelude to the automythography of the last years.

#### Complexité du récit, modulations génériques :

*L'Hiver de force* de Réjean Ducharme.

Christiane Kègle avec la collaboration de Christianne Clough – page 81

Le récit *L'Hiver de force* propose un univers de représentation faisant appel à des universaux. Nous cherchons à préciser comment ils sont transposés dans la fiction et comment celle-ci en arrive à négocier différemment son rapport au genre. Nous distinguons pour les besoins de l'analyse les plans narratorial, discursif et thématique, tout en nous préoccupant de l'instance de la réception. Après avoir circonscrit les divers paradoxes du récit ducharmien, nous procédons à l'analyse des effets de sens engendrés par la complexité de l'instance de la première personne du pluriel, en regard des composantes fantasmiques du récit et du traitement réservé au langage. Une étude des composantes axiologiques permet ensuite de saisir les différentes stratifications du récit ; elle est suivie d'une interrogation sur la signification accordée au signifiant d'un titre anaphorique, *La Flore laurentienne*. Enfin, nous identifions les phénomènes de différenciation et de transposition et nous cherchons à les définir en les étayant sur les avancées de nos analyses.

*L'Hiver de force* proposes a representational universe calling on universals. Our objective is to specify how these universals are transposed in fiction and how fiction can negotiate its links differently with genre. Narrative, discursive and thematic levels of analysis will be distinguished, while maintaining a concern for how the work is received. Once the diverse paradoxes of the Ducharmian story have been defined, we will analyze meaning effects as they are created by the complexity of having a first person plural narrative authority with respect to fantastic elements in the story. We will then look at how language is used. A study of the axiological components will enable us to appreciate the different strata of the story. This will lead us to questioning the meaning given to the anaphoric title, *La Flore laurentienne*. Finally, we will identify the phenomena of differentiation and of transposition and try to define the aforementioned in light of our analyses' results.

#### Violence du récit, violence du théâtre :

la Médée de Heiner Müller.

Irène Langlet – page 93

La transposition générique a renouvelé le très ancien débat du récit au théâtre, où la narration et le dialogue sont en affrontement productif. Dans la République démocratique allemande de l'après-Brecht, l'œuvre de Heiner Müller en fait l'outil d'une déconstruction des mythes du socialisme, et d'une remise en question du théâtre épique révolutionnaire. On étudie ici la figure de Médée dans le triptyque *Rivage à l'abandon Matériau-Médée Paysage avec Argonautes* (1982). La réécriture de la grande scène de magie s'inscrit dans une violence globale que le récit fait subir au dialogue théâtral, réduit ici au noyau d'un mythe effroyable rayonnant sur le récit devenu impossible d'une conquête qui a mal tourné.

Generic transposition has revived the old debate about the presence of narrative in drama, where narration and dialogue are in a fruitful confrontation. In post-Brechtian German Democratic Republic, Heiner Müller's plays use this device to deconstruct socialist myths and to question revolutionary epic drama. This article deals with the character of Médée in the triptych *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982). The rewriting of the great magical scene is part of the general violence that narrative inflicts to dramatic dialogue. The latter is reduced to the nucleus of a horrifying myth that exerts its influence on the impossible story of an ill-fated conquest.

#### La transposition dans la transposition :

les *Petits Traités* de Pascal Quignard.

Bruno Blanckeman – page 101

Pascal Quignard est l'un des écrivains français majeurs de la littérature immédiatement contemporaine. Les *Petits Traités*, son œuvre principale, peuvent être rattachés au genre du traité tel que l'âge classique le pratiqua. Plusieurs éléments attestent de cette filiation : l'importance de certains topiques comme le sentiment de la langue ou du chaos ; l'usage d'argumentaires à visée didactique ; le recours fréquent à une pensée de type axiomatique. Mais chez Quignard, le traité est l'objet d'un double processus de transposition, l'un qui tend à le fictionnaliser de façon romanesque, l'autre à l'accomplir sur un plan poétique. Chacune de ces opérations est à la fois cumulative et réversible. Le traité devient ainsi un lieu littéraire dans lequel le penseur est confronté à l'instabilité de sa propre démarche de connaissance – figure d'un lettré des temps modernes au savoir et au pouvoir soumis à l'épreuve du doute autant que de la mélancolie.

Pascal Quignard is one of the major figures of contemporary French literature. *Petits Traités*, his key work, can be traced back to the genre of the treatise as it used to be written in 17<sup>th</sup> century France. Several characteristics illustrate this connection : the importance of certain recurrent topics, such as language and nothingness ; the use of didactic arguments ; and the frequent recourse to axioms as a means of expression. But for Quignard, a treatise is submitted to a double process of transposition, the first one following the rules of the novel, and the second one the principles of poetry. Each transposition is both cumulative and reversible. As a result, the treatise becomes a literary space where the thinker is confronted to the instability of his own cognition. Based on the process detailed in this article, Pascal Quignard gives shape to an intellectual figure whose knowledge and grasp on reality is tainted by doubts and melancholy.



## NOTICES BIOGRAPHIQUES

### Yves Baudelle

Ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé des lettres (1983), docteur de l'Université Paris III (1989), lecteur à l'Université Yale (1986-1987), Yves Baudelle est professeur à l'Université de Lille 3, où il dirige la revue *Roman 20-50*. Vingtiémiste (coll. de la nouvelle édition d'*À la recherche du temps perdu* dans la Pléiade [1989], il a dirigé des numéros de revues sur P. J. Jouve, Céline, Sarraute...) et poéticien (*Nouvelles et Nouvellistes au xx<sup>e</sup>s.*, Presses universitaires de Lille, 1992), d'abord spécialiste d'onomastique et de géographie romanesques, il s'est tourné vers les problèmes généraux des rapports entre réalité et fiction, qu'il s'agisse des transferts référentiels dans l'univers fictionnel (colloque « Transpositions romanesques », Lille, 2001) ou du roman comme vision du monde (colloque « Roman et phénoménologie », Lille, 2002).

### Bruno Blanckeman

Bruno Blanckeman, maître de conférences en littérature française à l'Université de Caen, est spécialiste de la littérature narrative française des années 1968 à nos jours. Il a publié deux essais sur ce sujet : *Les Ré-cits indécidables : Jean Échenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard* (Presses universitaires du Septentrion, 2000) ; *Les Fictions singulières, étude sur le roman contemporain* (Prétexte Éd., 2002). Il est l'auteur de nombreux articles consacrés à des écrivains immédiatement contemporains – Patrick Modiano, Régine Detambel, Pierre Michon, Annie Ernaux – ou qui le furent – Marguerite Yourcenar, Louis-René des Forêts, Marguerite Duras, Emmanuel Bove.

### Luc Bonenfant

Luc Bonenfant est stagiaire postdoctoral au Centre de recherche en littérature québécoise, à l'Université Laval, où il poursuit des recherches sur « Les silences des premiers poèmes en prose québécois (1884-1933) ». Il a récemment publié un ouvrage qui étudie les transferts génériques entre le poème en prose et les genres narratifs brefs dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand (*Les Avatars romantiques du genre*, Éd. Nota bene, 2002), ainsi qu'une édition courante des *Vers et contes épars* du même auteur (Éd. Nota bene, 2002, en coll. avec Thierry Bissonnette).

### Denise Cliche

Chargée de cours et étudiante de troisième cycle au Département des littératures de l'Université Laval, Denise Cliche prépare une thèse portant sur l'effet de sens affectif dans quelques textes dramatiques québécois des années 1980. Elle est aussi rattachée au projet de recherche sur le récit littéraire québécois contemporain dirigé par Andrée Mercier (Université Laval) et Frances Fortier (Université du Québec à Rimouski).

### Christianne Clough

Doctorante en littératures française et québécoise à l'Université Laval, Christianne Clough est assistante de recherche au Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ, rebaptisé le CRILCQ), dans le cadre d'une recherche, subventionnée par le CRSH, sur le récit littéraire contemporain. Publication à venir, en coll. avec Christiane Kègle : « Raconter la peur, occulter le réel : conversions esthétiques et figurati-

ves dans le quotidien québécois *Le Devoir* », dans *Le Choc des civilisations ? Remise en question d'une hypothèse* (Actes du séminaire de Rabat), Presses de l'Université Laval.

### Robert Dion

Robert Dion est professeur de littératures québécoise et française à l'Université du Québec à Montréal. Il dirige actuellement une équipe de recherche interuniversitaire sur la question des genres. Il consacre également ses recherches à l'histoire de la critique et prépare un ouvrage sur les transferts culturels de l'Allemagne vers le Québec. En plus de nombreux articles publiés dans *French Studies*, *Littérature*, *Voix et images*, *Études francophones de Bayreuth/Bayreuther Frankophonie Studien*, il a publié quelques monographies et codirigé tout récemment deux ouvrages collectifs : *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines* (avec Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert, Québec, Éd. Nota bene, 2001) et *Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone* (avec Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz, Québec/Francfort, Éd. Nota bene/KO-Verlag, 2002).

### Frances Fortier

Frances Fortier est professeure au Département de lettres de l'Université du Québec à Rimouski. Ses recherches actuelles portent principalement sur les logiques génériques qui informent les genres en émergence, tels la biographie imaginaire d'écrivain et le récit littéraire québécois. Elle a publié plusieurs études sur ces sujets dans des revues (*Texte, Protée, Voix et images*, *Études françaises*, *Cahiers de Narratologie*, *Études francophones de Bayreuth*) et codirigé l'ouvrage *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, paru aux Éd. Nota bene en 2001.

### Madeleine Frédéric

Madeleine Frédéric enseigne la stylistique et la littérature francophone du XX<sup>e</sup> siècle (France, Belgique, Québec) à l'Université Libre de Bruxelles. Elle est l'auteur des ouvrages suivants : *La Répétition. Étude linguistique et rhétorique* (1985), *La Répétition et ses structures dans l'œuvre poétique de Saint-John Perse* (1984) et *La Stylistique française en mutation* (1997). Elle a édité ou coédité : *Montréal mégapole littéraire* (1992), *Entre l'Histoire et le roman : la littérature personnelle* (1992), *Nouvelles perspectives en théorie des genres* (1997), *La Relation de voyage* (1999), *Sur les traces de Jean Norton Cru* (2000), *La Mise en scène des valeurs. La Rhétorique de l'éloge et du blâme* (2001), *Le Recueil poétique* (2002) et *Poésie et Narrativité* (2002). Elle dirige le Centre Gavroche (littérature d'enfance et de jeunesse) et le Centre Hermogène (herméneutique littéraire).

### Christiane Kègle

Christiane Kègle est professeure titulaire à l'Université Laval. Elle a publié *Fiction et scriptibilité : l'exemple de Giono* (Toronto, Paratexte, 1989) ; deux ouvrages collectifs : *Transmission du savoir analytique* (Nuit blanche éditeur, 1995), *Littérature et effets d'inconscient* (Éd. Nota bene, 1998) ; une vingtaine d'articles en revues (*Études littéraires*, *Littératures*, *Mœbius*, *Protée*, *Savoir*, *Tangence*, *Texte*, *Voix et images*, *Cahiers Anne Hébert*, *Frontières*).

### Irène Langlet

Irène Langlet est maître de conférences en littérature comparée à l'Université Rennes 2, membre du CELAM et membre associée du CRELIQ (Université Laval). Après une thèse consacrée aux théories de l'essai littéraire, elle a publié des études sur le recueil d'essais, de nouvelles et de poésie, les essais scientifiques, la science-fiction. Elle publiera en 2003 un ouvrage intitulé *Pratiques et théories du recueil* (Presses universitaires de Rennes).

### Andrée Mercier

Andrée Mercier est professeure au Département des littératures de l'Université Laval et membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ – anciennement CRELIQ). Elle poursuit des recherches sur le récit contemporain qui ont donné lieu, entre autres publications, à deux dossiers d'articles dans les revues *Voix et images* (1998, n° 69) et *Québec Studies* (1999-2000, n° 28). Elle travaille également, avec d'autres chercheurs, sur la dynamique des genres et sur la narrativité dans la littérature et le théâtre québécois depuis 1980. Elle a codirigé avec Esther Pelletier l'ouvrage *L'Adaptation dans tous ses états* (Éd. Nota bene, 1999).

### Louise Robert

Louise Robert peint et dessine depuis une vingtaine d'années. Elle expose, seule ou avec d'autres, dans les musées et les galeries du Québec, du Canada, de France et de Navarre. Depuis de nombreuses années, elle collabore avec des auteurs(es) d'ici et d'ailleurs dans un double mouvement : emprunts nombreux de mots, de phrases qui trouvent bonne place dans ses œuvres ; en retour, des écrivains la sollicitent pour illustrer une page couverture, pour accompagner ses images de leurs propres mots. Sa plus récente exposition, dont le commissaire invité est Gilles Daigneault, au Musée d'art de Joliette (mars-août 2003), qui se trouve être aussi une première rétrospective, et qui sera visible au Centre d'exposition de Baie-Saint-Paul à partir de janvier 2004, permettra au lecteur intéressé de voir de nombreuses œuvres et de s'informer dans l'important catalogue publié à cette occasion.

### Isabelle Tremblay

Isabelle Tremblay enseigne présentement la littérature au Cégep de La Pocatière. Pendant quelques années, elle a été assistante de recherche au CRELIQ (Université Laval). Son mémoire de maîtrise portait sur la narrativité dans quelques textes de la dramaturgie québécoise contemporaine, en l'occurrence *Cendre de cailloux* de Daniel Danis, *Le Troisième Fils du Professeur Yourlov* de René-Daniel Dubois et *Le Génie de la rue Drolet* de Larry Tremblay.



## PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Volume 31, n° 2 : Cinéma

Volume 31, n° 3 : Lumière(s)

Volume 32, n° 1 : Mémoire et médiation

Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

## DÉJÀ PARUS

(Les numéros précédents sont disponibles sur demande. Le sommaire de chacun des numéros est expédié gratuitement aux personnes qui en font la demande. Il est possible d'obtenir un tiré à part des articles contre des frais de traitement.)

Volume 22, n° 1 : Représentations de l'Autre. Responsable : Gilles Thérien.

Volume 22, n° 2 : Le lieu commun. Responsables : Eric Landowski et Andrea Semprini.

Volume 22, n° 3 : Le faux. Responsables : Richard Saint-Gelais et Marilyn Randall.

Volume 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations.

Responsables : Hervé Bouchard, Jean Châteauvert et Adel G. El Zaïm.

Volume 23, n° 2 : Style et sémiotique. Responsable : Andrée Mercier.

Volume 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. Responsable : Manon Regimbald.

Volume 24, n° 1 : Rhétoriques du visible. Responsables : Groupe µ (F. Édeline et J.-M. Klinkenberg).

Volume 24, n° 2 : Les interférences. Responsables : Maxime Blanchard et Catherine Mavrikakis.

Volume 24, n° 3 : Espaces du dehors. Responsable : Charles Grivel.

Volume 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma. Responsable : Lucie Roy.

Volume 25, n° 2 : Musique et procès de sens. Responsables : Ghyslaine Guertin et Jean Fisette.

Volume 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. Responsable : Rachel Bouvet.

Volume 26, n° 1 : Interprétation. Responsable : Louis Hébert. (Épuisé).

Volume 26, n° 2 : Faire, voir, dire. Responsable : Christine Palmiéri. (Épuisé).

Volume 26, n° 3 : Logique de l'icône. Responsable : Tony Jappy.

Volume 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres (en coll. avec la revue Assaph de l'Université de Tel-Aviv).

Responsables : Patrice Pavis, Eli Rozik et Rodrigue Villeneuve.

Volume 27, n° 2 : La Réception. Responsables : Emmanuel Pedler et Josias Semujanga.

Volume 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. Responsables : Anne Élaïne Cliche et Bertrand Gervais.

Volume 28, n° 1 : Variations sur l'origine. Responsable : Jacques Cardinal.

Volume 28, n° 2 : Le Silence. Responsables : Marie Auclair et Simon Harel.

Volume 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. Responsables : Marie Fraser et Johanne Lamoureux.

Volume 29, n° 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité. Responsables : Eric Landowski et Gianfranco Marrone.

Volume 29, n° 2 : Danse et Altérité. Responsables : Michèle Febvre, Isabelle Ginot et Isabelle Launay.

Volume 29, n° 3 : Iconoclasmes : langue, arts, médias. Responsables : Jocelyn Girard et Michaël La Chance.

Volume 30, n° 1 : Les formes culturelles de la communication. Responsable : Emmanuel Pedler.

Volume 30, n° 2 : Sémiologie et herméneutique du timbre-poste. Responsable : David Scott.

Volume 30, n° 3 : Autour de Peirce : poésie et clinique. Responsable : Michel Balat.

Volume 31, n° 1 : La transposition générique. Responsables : Frances Fortier et Richard Saint-Gelais.

## FORMULE D'ABONNEMENT – 1 an / 3 numéros

Veuillez m'abonner à **Protée**. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume \_\_\_\_ n° \_\_\_\_.

VERSION IMPRIMÉE ☐ VERSION ÉLECTRONIQUE (cédérom annuel) ☐

### Individuel

Canada	33,35\$ (étudiants 17,25\$ - joindre une pièce justificative)
États-Unis	34\$
Autres pays	39\$

### Institutionnel

Canada	39,10\$
États-Unis	44\$
Autres pays	49\$

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ adresse électronique \_\_\_\_\_

Expédier à Protée, département des arts et lettres,  
Université du Québec à Chicoutimi  
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens. **TPS et TVQ incluses** pour la vente au Canada.

## POLITIQUE ÉDITORIALE

**Protée** est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites*. **Protée** fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis.

Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser 80 pages de la revue (soit un maximum de 10 contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier, et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres compétents du Comité de lecture ou à défaut à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction ci-contre.

## PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :

A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.

A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :

Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.

Greimas, A.J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire des difficultés de la langue française*, Montréal, Québec/Amérique, 1997) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Document Word » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF (300 ppp).
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.